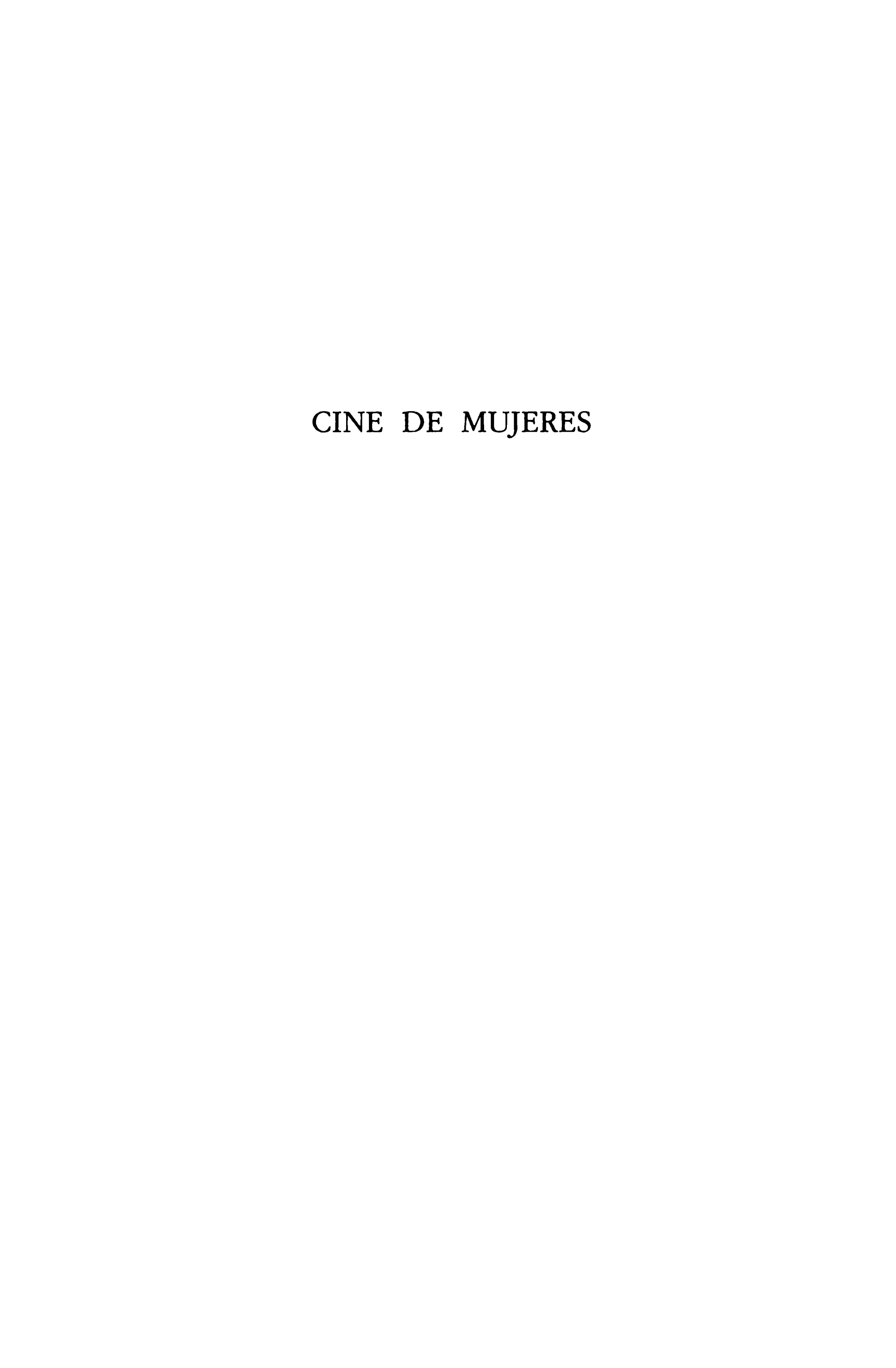
ANNETTE KUHN

CINE DE MUJERES

Feminismo y cine



CATEDRA
Signo e imagen



CINE DE MUJERES

ANNETTE KUHN

CINE DE MUJERES

FEMINISMO Y CINE

CATEDRA
Signo e imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Título original de la obra:
Women's pictures
Feminism and Cinema

Traducción: Silvia Iglesias Recuero

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeren o plagiaren, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© Unwin Human Ltd.
© Ediciones Cátedra, S. A., 1991
Telémaco, 43. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 33.846-1991
I.S.B.N.: 84-376-1006-0
Printed in Spain
Impreso en Selecciones Gráficas
Carretera de Irún, km. 11,500 - Madrid



A mis maestros

Prefacio

Una soleada tarde de primavera de 1974, recorrí las cuarenta millas, más o menos, que separan Sheffield de Nottingham para asistir a la proyección de «películas de mujeres». Aunque no me acuerdo demasiado de ellas, eran, ciertamente, las primeras películas abiertamente feministas que había visto. Lo que mi memoria conserva de aquella ocasión, más que las películas mismas, es el escenario tan poco pretencioso en que se proyectaron —una pequeña habitación en un centro social o un lugar similar, con un proyector de 16 mm colocado en una mesa al fondo— y el hecho de que lo que yo vi eran películas no sólo sobre mujeres, mujeres trabajadoras normales, amas de casa, madres, sino *hechas por mujeres.* La mayoría, si no todas, procedían del Women's Film Group de Londres, colectivo feminista pionero en la producción de películas, que tenía, ya en 1974, dos años de existencia. Salí de la sala de proyección con un folleto de la LWFG donde se explicaba cómo realizar películas en 16 mm, ejercicio destinado a desmitificar un campo de trabajo del cual las mujeres se han sentido a menudo, y con razón, excluidas. Así pues, las mujeres hacían películas, las feministas hacían películas, y animaban a otras mujeres a hacer lo mismo.

Casualmente, o no tan casualmente, sólo unos meses más tarde, cuando estudiaba en una escuela de verano de cinematografía, me causó una gran impresión el darme cuenta de que, en todos mis años de arrebatada asistencia al cine, el placer que había sentido se había debido en gran medida a mi identificación con personajes *masculinos*. Es decir, yo me había estado colocando en el papel del hombre, del héroe, para disfrutar —quizá incluso para entender— las películas. Este hecho no parecía ser sino la negación de aquella parte de mí misma que contemplaba las películas como mujer. Al igual, imagino,

que otras muchas fans del cine que son feministas y mujeres, empecé, en ese momento, a dar rienda suelta a una cierta dosis de culpabilidad por seguir disfrutando con las películas de Hollywood, mientras que al mismo tiempo buscaba, con cierta desesperación, personajes femeninos positivos con los cuales pudiera identificarse una feminista con alegría y sin remordimientos.

Es significativo, creo, que la segunda experiencia me pareciera, en esa época, más fuerte y memorable que la primera. Tengo la sospecha de que esto es cierto de muchas otras feministas de mi generación amantes del cine; y puede apuntar quizá al desajuste que existía en esos años entre la realización de películas feministas y los acercamientos feministas a la comprensión de lo que podría denominarse corrientes principales de cine.

Hoy las cosas han cambiado bastante. De hecho, este libro ha podido ser escrito únicamente porque parece que se dan las condiciones necesarias para que la crítica feminista de cine y la realización de películas feministas compartan ciertas inquietudes y metas: la organización de los argumentos a lo largo de *Cine de Mujeres* es un reflejo de esta convicción. El objetivo básico de tratar aquí tanto la teoría feminista sobre el cine como la producción de películas feministas es el de sugerir que existen conexiones entre ambos campos, explícitas —en su política— o implícitas —en las formas de pensamiento subyacentes. Lo que he intentado hacer es trazar el desarrollo de estos dos tipos de actividades y proporcionar una visión de conjunto de los trabajos actuales sobre las relaciones entre feminismo y cine. En este proceso he tratado de explicar algo de la labor teórica en que se basan esos trabajos. Así la Segunda Parte está dedicada a la discusión del trabajo que sobre el campo general de la teoría del cine han emprendido, desarrollado, y a menudo transformado en el proceso, los acercamientos teóricos feministas al cine. Y aunque la Tercera Parte contiene un informe del desarrollo de la teoría cinematográfica feminista durante los diez años, más o menos, de su existencia, en ella se incluyen también algunas críticas y sugerencias para trabajos futuros, y —como medio de señalar una nueva dirección, importante y potencialmente productiva, para la teoría feminista del cine— el estudio de un caso concreto.

Al tratar estos temas, me he enfrentado a ciertas cuestiones fundamentales relacionadas con la naturaleza del feminismo como método o perspectiva para el estudio del cine. Pues si se considera el feminismo de este modo en relación con un cuerpo existente de conocimientos, se vuelve evidente de inmediato el carácter de constructo social que posee ese conocimiento, al igual que las implicaciones políticas que tiene la elaboración de conocimiento desde una postura feminista. Se podría argumentar, por tanto, que hacer teoría feminista del cine es en sí comprometerse en una labor política. Junto a esto,

pueden surgir otras cuestiones más específicas planteadas por la realización de cine feminista, tema de la Cuarta Parte de este libro. Aunque en este contexto, como en cualquier otro, la teoría y la práctica no son reductibles la una a la otra, parece, sin embargo, que las dos áreas de trabajo por las que estoy interesada se dirigen más y más hacia las mismas cuestiones. Estas incluyen: las relaciones entre películas, realizadores y espectadores, las formas de placer que las mujeres pueden sentir al ver películas, y la naturaleza e implicaciones de las imágenes femeninas que construyen los distintos tipos de cine.

Una considerable cantidad del trabajo feminista sobre cine —tanto en la forma de escritos teóricos como de películas— puede a veces parecer inaccesible, y ello en dos sentidos: porque pueda ser difícil de comprender y porque disponer de las películas no resulte fácil. En la creencia de que la inaccesibilidad no es una consecuencia ni deseable ni necesaria del trabajo cultural e intelectual «de oposición», he intentado a lo largo del libro, presentar mis argumentos tan claramente como me ha sido posible, sin dejar de hacer justicia a la complejidad real de algunos de los temas y conceptos implicados en ellos. Pero no siempre me ha sido fácil, y soy consciente de que mis esfuerzos pueden no tener éxito con todos los lectores en todas las ocasiones. Por ello, espero que el glosario que forma el Apéndice I compense hasta cierto punto las deficiencias de mi exposición.

Reconocimientos

Al escribir *Cine de mujeres,* he tenido la suerte de contar con el apoyo y la ayuda de un conjunto de instituciones y de personas, y quisiera expresar mi gratitud hacia todas ellas. Entre ellas se encuentran la Universidad de Wisconsin de Madison y la Escuela de Artes de Camberwell de Londres, por ofrecerme un empleo que me proporcionó los medios económicos necesarios para dedicarme a la investigación y a la redacción del libro. Nicky North y Joan Woodhead, del British Film Institute Education Department, se ocuparon de la proyección especial de algunas de las películas que analizo. Me gustaría también dar las gracias al personal del BFI Information Department por la infalible competencia e inagotable cortesía con que me brindaron sus servicios. Terry Dennett, de Photography Workshop, me ayudó con la realización de fotogramas. Estoy muy agradecida a Paul Attallah, Eleanor Beattie, Ed Branigan, Stuart Cunningham, Mary Beth Haralovich y Lesley Stern por proporcionarme información sobre la disponibilidad de películas en Australia, Canadá Y Estados Unidos. Jo Spence, con toda amabilidad, me dio permiso para tomar prestado el título de un curso que imparte, «Cine de mujeres», e incorporarlo al de este libro. Sarah Montgomery y Christine Pearce me ayudaron en la preparación de parte de la labor de mecanografía y quiero agradecerles su entusiasmo y eficiencia. James Ferman y Rosemary Stark, del British Board of Film Censors, me facilitaron información sobre la situación legal referente a la obscenidad en el cine para el Capítulo 6, y James Ferman revisó el borrador de parte de ese capítulo. Audrey Summerhill y Caroline Spray, del colectivo de Cinema of Women, me suministraron detalles de la historia y de las actividades del colectivo para el Capítulo 9. Rose Cooper leyó con toda atención el borrador mecanografiado e hizo comentarios y sugerencias extremadamente

útiles para su mejora. Por último, quiero dar las gracias en particular a mis amigos Philip Corrigan y Ann Ferguson por muchas cosas: por el estímulo y el ánimo que han surgido de nuestras discusiones sobre los temas centrales del libro, por el tiempo y el esfuerzo que han dedicado a la lectura y revisión de las primeras versiones de algunas partes, y, en general, por su camaradería y su cariñoso apoyo durante el tiempo que duró su redacción.

Los fotogramas reproducidos en este libro aparecieron antes en películas distribuidas por las siguientes compañías, a quienes debo mi agradecimiento: Warner Brothers, 20th Century Fox, Paramount, Film Tradres, Liberation/Concord Films y The Other Cinema.

El fragmento del artículo «Psychosis, neurosis, perversion» de Raymond Bellour ha sido reproducido con el permiso de *Camera Obscure*.

PRIMERA PARTE

Introducción

CAPÍTULO PRIMERO

Objetividad apasionada

Este libro trata de feminismo y cine: da por supuesto, por tanto, algún tipo de relación entre dos conjuntos de actividades y explora varios puntos de superposición e intersección entre ellas. El lazo de unión del feminismo con el cine plantea en sí mismo una serie de cuestiones, algunas analíticas o teóricas, otras más obviamente políticas. El feminismo es una actividad política, o un conjunto de actividades, con su propia historia y formas de organización, con su propio cuerpo de doctrina elaborado en y a lo largo de su historia y organización. Y no es un monolito; se presenta en distintas variedades, ofrece una gama de análisis de la posición de la mujer y diferentes estrategias para el cambio social. Como consecuencia de las formas de organización que ha adoptado y desarrollado durante años, y quizá también como consecuencia de su marginalidad cultural y política, el feminismo aparece muy claramente como un proceso, y es, por ello, difícil de aprehender. En ello quizá residan tanto su fuerza como su debilidad. El cine, que también posee una historia propia, tiene, por el contrario, una apariencia más concreta. Los acercamientos cotidianos han tenido más de ochenta años para solidificarse e institucionalizarse. Pero por esta misma razón, nuestra concepción de lo que es, o debería ser, el cine es quizá de lo más impenetrable.

Para los propósitos de este libro, me resulta más fácil proponer, en principio, una definición de trabajo de lo que quiero incluir bajo el término «cine» que de lo que entiendo por «feminismo». Entiendo «cine» en el sentido más amplio del término, que comprende los variados aspectos de las instituciones que han rodeado históricamente la producción, distribución y exhibición de películas de distintos ti-

pos, desde el cine comercial ejemplificado en su versión más elaborada por el sistema de los estudios de Hollywood de los años 30 y 40 a las variedades de cine independiente y de vanguardia, que han desarrollado sus propias formas e instituciones a lo largo de los años desde la década de los 20. Esta definición incluye también los productos concretos de esas instituciones —las películas— y, lo que es muy importante, las condiciones y el carácter de la producción y recepción de las películas. En este punto, definiré «feminismo» a grandes rasgos como un conjunto de actividades políticas basadas en ciertos análisis sobre la posición histórica y social de las mujeres en cuanto subordinadas, oprimidas o explotadas por los modos dominantes de producción (como el capitalismo) y/o por las relaciones sociales de patriarcado o de dominio masculino. Dado que el feminismo es en sí mismo polifacético, las posibles dimensiones y permutaciones de interrelaciones entre él y el cine se vuelven enormemente numerosas.

La pregunta central a la que intenta dar respuesta este libro es la siguiente: ¿cuál es, puede ser, o debería ser, la relación entre el feminismo y el cine? Incluso al plantear esta pregunta, estoy, desde luego, dando por supuesto que hay algún tipo de relación que merece la pena explorar, explicar o construir. Esta presuposición implica, a su vez, aceptar algún tipo de política cultural; en otras palabras, que lo «cultural» (imágenes, representaciones, significados, ideologías) es un área de análisis e intervención legítima e importante para las feministas. En algunos centros de opinión podrían considerar conflictiva esta concepción, en particular porque implica la suposición de que los factores económicos no siempre son primordiales en la formación o determinación de la posición social e histórica de las mujeres. Sin embargo, me parece que una de las mayores contribuciones teóricas del movimiento feminista ha sido su insistencia en el valor significativo de los factores culturales, en especial cuando adoptan la forma de representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres y a causa del carácter ideológico de tales representaciones, al constituir la categoría «mujer» y al delimitar y definir el denominado «sistema sexo/género», «el conjunto de dispositivos mediante el cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y por el cual se satisfacen esas necesidades sexuales transformadas» (Rubin, 1975, pág. 159).

Proponer una teoría para una política cultural feminista es, por tanto, atenerse a la idea de que la ideología tiene repercusiones reales tanto en la configuración de la sociedad en general como en relación con los sistemas sexo/género en particular. En otras palabras, todo lo que pueda caber bajo el marbete de ideológico —las representaciones que una sociedad tiene de sí misma y para sí misma, y las formas en que la gente vive y formula esas representaciones— ha de

ser considerado como un elemento vital, influyente y activo en la constitución de las estructuras y formaciones sociales. En lo que respecta al sistema sexo/género como estructura social específica, la definición de Rubin podría interpretarse como una sugerencia de que este sistema es en cierta medida un constructo ideológico. La perspectiva marxista-feminista de este tema se centraría en la relación existente entre los sistemas sexo/género y su carácter ideológico con respecto a las condiciones económicas de su existencia, y aceptaría quizá que la autonomía de lo ideológico es relativa o que opera en interacción con las condiciones económicas. Tal perspectiva supondría que los factores culturales no actúan solos o que sus repercusiones en la formación de sistemas sexo/género no son independientes de otros factores, como la clase o la división sexual del trabajo. Supondría también que la interacción de lo ideológico con lo económico y otras instancias de la configuración social es específica desde el punto de vista histórico, de tal manera que el estado del sistema sexo/género varía históricamente.

Si se acepta que «lo cultural» puede subsumirse en la ideología y de este modo considerar que tiene efectos en la constitución del sistema sexo/género en cualquier momento de la historia, entonces se vuelve posible afirmar que las intervenciones en el campo de la cultura tienen cierto potencial independiente para transformar los sistemas sexo/género. En otras palabras, la «lucha cultural» se convierte en una posibilidad política. Establecer una relación entre el feminismo y el cine, como hace este libro, significa, por tanto, suponer dos cosas: una, que se pueden trazar conexiones en un nivel analítico o teorético entre dos conjuntos de actividades, y dos, que la unión del feminismo y del cine podría proporcionar una base para ciertos tipos de intervención en la cultura. Aunque en las actividades culturales específicas no se pueda mantener fácilmente la distinción entre análisis e intervención, de hecho es útil trazar inicialmente tal distinción, siquiera para salvaguardar la claridad en el pensamiento y la exposición. Y aunque parte de la estructura de la argumentación del cuerpo central de este libro se basa en esa separación conceptual del análisis y la intervención, mostraré que de hecho no son sino dos caras de la misma moneda.

El reconocimiento, implícito o explícito, de la relevancia de los factores culturales en la consideración del sistema sexo/género ha impregnado el pensamiento feminista de varias maneras desde el surgimiento, a partir de finales de la década de los 60, de la «segunda ola» de este movimiento. Se han propuesto argumentos en relación, por ejemplo, con ciertas tipos de imágenes estereotipadas de mujer comercializadas a través de las revistas femeninas, los anuncios de televisión, y otros medios informativos. En estos casos, la construcción cultural de la mujer ideal —joven, con buen tipo, vestida y maqui-

llada cuidadosamente, a la moda, atractiva— podría ser considerada en sí misma como «opresiva», porque ofrece una imagen con arreglo a la cual muchas mujeres sienten que es importante vivir y que, sin embargo, es inalcanzable para la mayoría. Las feministas han atacado tales imágenes por la razón de que cosifican a las mujeres: es decir, legitiman y constituyen el soporte social de una construcción ideológica que presenta a las mujeres como objetos, en particular como objetos de una evaluación basada en unos criterios de belleza y atractivo visibles y predefinidos socialmente. Este análisis de las imágenes que muestran a la mujer como objeto ha conducido también a considerar hasta qué punto las mujeres aparecen representadas como objetos víctimas, en especial en los medios dirigidos específicamente a la audiencia masculina. Esto implica que la diferencia que existe entre la imagen de la mujer atractiva que aparece en los anuncios habituales y los posters de mujeres desnudas de las publicaciones de «porno blando» dirigidas a los hombres, del tipo de *Playboy,* es tan sólo una cuestión de grado, y que la presentación de las mujeres como objetos de la violencia sexual masculina en ciertas clases de pornografía dura es el resultado final y lógico del dominio cultural de las otras formas de conversión de la mujer en objeto que ofrecen las imágenes femeninas. Pueden verse otras ramificaciones de esta clase de análisis cultural, por ejemplo, en las críticas a las representaciones recurrentes de la mujer en la tradición artística occidental, en particular en la representación del desnudo femenino y de la figura de madonna/madre (Berger, 1972), y también en la literatura, donde los argumentos de los críticos tienden a centrarse en la naturaleza de los papeles desempeñados por las protagonistas femeninas de las novelas (Cornillon, 1972). Partiendo de aquí, la respuesta feminista podría empezar a extenderse más allá de la crítica a las representaciones habituales o predominantes y hacia la construcción de alternativas: la creación de nuevas formas artísticas feministas, por ejemplo, o de novelas con personajes femeninos «fuertes».

Los comentarios y las críticas de películas desde distintas posiciones feministas han aprovechado todos estos acercamientos, cuyo impulso inicial surge de la combinación de la crítica a las representaciones femeninas existentes y culturalmente dominantes con una tendencia a recalcar los conceptos de imagen y papel. Tales análisis, cuando se aplican al cine, son importantes tanto para hacer patente que las representaciones de las mujeres que aparecen en las películas son constructos sociales, como para dar empuje a la creación de representaciones alternativas. Sin embargo, precisamente a causa del interés casi exclusivo en las imágenes y los papeles, hay un buen número de cuestiones a las que no puede responder este tipo de acercamiento. Por ejemplo, tiende en exceso a tomar los análisis (en particular los análisis realizados por críticos de cine profesionales) en su

sentido literal, y a centrar la crítica basada en tales análisis en las características superficiales de la trama y de los personajes, sin tener en cuenta el funcionamiento de los elementos que hay por debajo de esas características superficiales de la narrativa cinematográfica ni, lo que es más importante, cómo funciona lo «específicamente cinematográfico» —las características formales peculiares de la composición de la imagen cinematográfica, la iluminación, el montaje, el movimiento de la cámara, etc.— solo o en conjunción con las tramas o imágenes y los personajes. Por este motivo, tal acercamiento puede pasar por alto fácilmente la cuestión de cómo elaboran las películas sus propios tipos de significados, cómo *significan,* en otras palabras. Estudiaré estos problemas en la parte central del libro: han surgido aquí, no obstante, por la influencia que ha tenido, y tiene todavía, la teoría del papel/imagen en la crítica feminista de cine, y también para dejar abierta la cuestión de lo que no hace esa teoría, de los temas que deja sin tratar. Lo cual plantea problemas cruciales que están en el origen de este libro. Con esto presente, me dispongo a la tarea, en la idea no sólo de que existe una relación entre el feminismo y el cine que puede ser explorada con fruto, sino también de que un camino de exploración posiblemente productivo se encuentra en el examen del funcionamiento de los significantes específicamente cinematográficos, y también de los elementos de la trama, los personajes y la estructura narrativa que no se ofrecen necesariamente a una interpretación «superficial».

La cuestión de las posibles alternativas que pueden formular las feministas a las representaciones de la mujer culturalmente predominantes la han planteado —unas veces implícitamente, otras explícitamente— las críticas feministas a tales representaciones. La formulación de posibles alternativas debería ir unida a una crítica del predominio de los hombres como productores de representaciones en general, y de representaciones de la mujer en particular: por ejemplo, la publicidad y las industrias de televisión están en manos de hombres que ocupan los puestos de mando, la historia del arte en cuanto disciplina académica no nos ha ofrecido apenas mujeres que sean «grandes» artistas, y la industria cinematográfica ha estado dominada por productores, directores y técnicos varones. Cuando se colocan juntas las dos críticas —el concepto de la imagen de la mujer como «objeto» y el hecho de que sean o hayan sido los hombres los responsables de esa imagen— se puede llegar a la conclusión de que podría producirse una transformación en el terreno de las representaciones si hubiera un mayor número de mujeres artistas, ejecutivos de publicidad, directoras de cine, etc... Con vistas a determinados propósitos, este argumento puede ser útil y poderoso. En relación con el cine, por ejemplo, no cabe duda de que las mujeres han tenido menos oportunidades que los hombres de dedicarse a la producción de cine,

especialmente en la industria comercial cinematográfica, y cuando han trabajado en la industria, se han concentrado masivamente en tareas que implicaban prestigio, poder y gratificaciones relativamente pequeños (Association of Cinematograph, Television and Allied Technicians, 1975). Se puede argumentar que hay que hacer frente a los obstáculos con los que se encuentran las mujeres en la producción cinematográfica para llegar a saber cómo pueden intervenir las feministas en el cine, si es que pueden intervenir de algún modo. Otra condición importante para «despejar el terreno» podría ser el rescribir la historia del cine de manera que se sacaran a la luz las contribuciones de mujeres realizadoras de cine, que hasta ahora han pasado bastante inadvertidas[1]. Pero al mismo tiempo, resulta esencial recalcar que un mayor número de mujeres realizadoras no garantiza por si solo un mayor número de películas feministas.

Entonces, ¿cuál es la relación entre las intervenciones culturales realizadas por mujeres y las intervenciones culturales feministas? Planteado así el asunto, es fácil ver que las dos cosas no son necesariamente una y la misma. Los cuadros, las novelas o las películas hechas por las mujeres pueden o no ser feministas, y es posible afirmar, aunque algunas feministas discreparán, que los hombres pueden producir obras de carácter feminista. Puede considerarse sintomático el desacuerdo con el último punto, en cuanto señala otro problema, implícito ya en el mismo momento en que se plantea la cuestión: el problema de la autoría. El feminismo de una obra, ¿está allí por las características de su autor (intervención cultural realizada por mujeres), por ciertas características de la obra en sí (intervención cultural feminista) o por el modo en que «se lee»? Los problemas de la autoría y del texto son centrales en cualquier debate sobre las relaciones entre el cine feminista y el cine realizado por mujeres. El término «texto» se refiere a la estructura y organización de cualquier producto cultural o conjunto de representaciones: se puede aplicar, por ejemplo, a una novela, un cuadro, una película, un poema, un anuncio. Su uso implica que las obras son los objetos de un cierto tipo de análisis, que supone «una interpretación activa desde la perspectiva de las contradicciones que aparecen en su funcionamiento» (Cook, 1975, pág. 9). Por supuesto que se puede afirmar de alguna película aislada que es representativa tanto del cine feminista como del cine hecho por mujeres. Pero lo que se afirma aquí no es tan sólo que no puede reducirse lo uno a lo otro, sino que una buena parte de las discusiones más

---

[1] Este libro no incluye ningún recuento de la historia del cine realizado por mujeres, en parte porque el cine de mujeres y el cine feminista no son necesariamente lo mismo, y en parte porque documentar las contribuciones de las mujeres en este campo constituiría una labor ingente y que ya ha tenido un cierto desarrolllo. Los lectores pueden remitirse a Henshaw (1972) y a Smith (1975) para más información.

fructíferas sobre la relación entre feminismo y cine nace del mantenimiento de la distinción lógica entre los dos. Y sucede así porque la misma insistencia en tal distinción es una precondición necesaria para el planteamiento de la relación entre texto y autor en cine: también permite abrir la cuestión de la recepción y la interpretación de los textos. Antes de desarrollar esta idea, quizá sea importante reiterar que no estoy proponiendo que los esfuerzos de las feministas por aumentar el número de mujeres «productoras de cultura» sean irrelevantes y carezcan de importancia: por el contrario, se puede afirmar que no se producirán transformaciones en los modos predominantes de representación, a menos que esto ocurra y hasta que ocurra. No obstante, estas transformaciones no son el resultado necesario ni automático de tal estrategia.

Desarrollar los argumentos sobre autoría y sexo por una parte y sobre feminismo y organización textual por otra implica tratar un conjunto de temas fundamentales. Estos se centran en torno a dos cuestiones: en primer lugar, la de la autoría e intencionalidad, y en segundo lugar, la del feminismo y su relación con la subjetividad femenina y la de ésta última y su relación con las características de los textos. El problema de las intenciones del autor ha provocado debates en las teorías del arte y de la literatura durante años. Lo que se ha apodado en tales debates la «falacia intencionalista» afirma que los textos son reductibles a las intenciones conscientes de sus autores. Es decir, los significados que podemos obtener de, o interpretar a partir de, textos de varias clases son, o deberían ser, ni más ni menos que los significados que los autores o productores se propusieron poner en ellos. Los argumentos en contra de la intencionalidad del autor tienden a insistir en el hecho de que un autor puede introducir en sus textos ciertos elementos de forma inconsciente, que él o ella podrían no ser totalmente conscientes de las implicaciones de lo que han escrito, pintado o filmado. O, como extensión de este argumento, se podría decir que los textos pueden generar significados por sí mismos, o al menos que se pueden generar significados que vayan más allá de las intenciones del autor en el momento dinámico de la interpretación o recepción. Balzac, por ejemplo, es considerado a veces como un novelista que «sabía más de lo que sabía», un novelista cuyas obras pueden ofrecer texturas y niveles de significado que van claramente más allá de lo que posiblemente se propuso el autor. Por ejemplo, el teórico de la literatura Lukács, pensaba que la obra de Balzac encarnaba las cualidades más progresistas posibles en el arte producido en una sociedad burguesa, y ello a pesar de las opiniones personales de Balzac sobre política, que eran conservadoras en extremo. A este respecto, se puede considerar que las obras de Balzac generan, de algún modo, sus propios significados por encima y más alla de la elaboración consciente del autor, y/o que construyen significados no

controlados por el autor en la interacción de lector y texto en el momento de la recepción.

Los acercamientos al problema de la autoría dentro de la teoría del cine han propuesto posturas similares. La «teoría del autor» afirma la noción de que la responsabilidad creativa primaria de una película reside normalmente en su director (véase Sarris, 1968). Esto quiere decir que el concepto de autoría pertinente en la literatura, a pesar de las importantes diferencias entre la realización de películas y la de obras literarias en cuanto a los modos y las relaciones de producción, es relevante en la comprensión del cine y que las películas de un único director pueden ser consideradas y analizadas como su *obra*. Hasta aquí la teoría del autor puede incluir o no la intencionalidad. Si lo hace, afirmará que las películas significan sólo lo que los directores se propusieron que significaran. Ciertas formulaciones de la teoría del autor han tratado de resolver algunos de los problemas que plantea la intencionalidad proponiendo una concepción de la autoría en términos de estructuras textuales. Por ejemplo, al considerar los temas míticos que aparecen en las películas de John Ford, temas que bien podrían haber excedido las intenciones conscientes del propio Ford (lo que no podemos asegurar), se puede trazar una distinción entre el hombre John Ford y «John Ford» como etiqueta o firma apropiada para una serie de temas y estructuras recurrentes en la *obra* del director (Russell, 1965). Si aceptamos este concepto de autor de cine, no tendríamos por qué tomar al pie de la letra la opinión de un director sobre su obra, en el caso de que haya emitido alguna.

Se podría formular un argumento similar en relación con el problema del feminismo y la organización textual. Si aceptamos que no hay necesidad de interpretar los textos únicamente desde la perspectiva de las intenciones de sus autores o productores, entonces podemos afirmar, por una parte, que una persona que no sea feminista puede producir un texto feminista, y por otra, que una feminista es capaz de producir un texto no feminista. (Esto, por supuesto, deja entre paréntesis por el momento la cuestión de qué se debe entender por «texto feminista»: es lo que se discute en todo este debate y lo que —como demostraré más abajo— no puede ser definido *a priori* ni de modo universal.) Estudiar el tema más general del sexo en relación con la autoría y la organización textual añade una dimensión más a la argumentación. ¿Qué relación puede existir, si es que existe alguna, entre un texto producido por una mujer y un texto feminista? Es evidente que no todas las mujeres son conscientemente feministas, y que no toda persona conscientemente feminista es mujer, de modo que incluso la falacia de la intención rechazaría cualquier intento de equiparar textos hechos por mujeres con textos feministas. En este punto, una aproximación más matizada y crítica a la teoría intencionalista —que al centrarse en un primer nivel en los textos en cuanto

portadores de significado empiece a trascender los términos del debate sobre la intencionalidad— permitiría tener en cuenta algunas cuestiones importantes sobre los conceptos de texto «femenino» y texto «feminista» y sobre sus diferencias.

En primer lugar, ¿cómo se podría definir un texto «femenino»? ¿Podemos tomar «lo femenino» como principio de organización textual, como característica del texto mismo? ¿Cuál es la conexión entre ese principio y «las mujeres»? ¿Qué posible lazo puede haber entre una característica que informa la estructura y la organización de un texto y el sexo? Sugerir incluso la posibilidad de una relación entre lo femenino como texto y «la mujer» es establecer algún tipo de conexión entre «la mujer» y las representaciones, lo que, al menos en principio, esquiva el problema global del feminismo. Lo que está en juego aquí es, entonces, la posibilidad de un texto femenino en oposición a uno feminista: es decir, que las representaciones podrían considerarse o «femeninas» o «masculinas». Algunos teóricos han tratado ya esta cuestión bajo la etiqueta de lenguaje femenino o de escritura femenina. Luce Irigaray, por ejemplo, argumenta en favor de un lenguaje femenino que opera al margen de los límites la «lógica de tipo aristotélico» que impregnaría el lenguaje masculino (Irigaray, 1977, pág. 64). Al desarrollar esta idea, Irigaray establece una relación de analogía entre el sexo y el lenguaje, de tal manera que el discurso occidental ostentaría las características «masculinas» de visibilidad, orientación a una meta, etc. El lenguaje femenino, o la relación femenina con el lenguaje, por el contrario, desafiaría y subvertiría esta forma de discurso al ofrecer pluralidad sobre unidad, multitudes de significados contra significados aislados y fijados, vaguedad contra instrumentalidad. Es decir, mientras que el discurso occidental —«masculino»— tiende a limitar el significado al funcionar con una sintaxis lineal e instrumental, el lenguaje femenino sería más abierto, propondría una multiplicidad de significados.

En toda esta consideración de las relaciones que existen entre lo femenino y la significación, quizá sea útil centrarnos un momento en la significación. Si vemos la significación y la construcción de representaciones como procesos de producción de significado, y si aceptamos que los conceptos de lenguaje femenino y de escritura femenina pueden describir una relación específica con las representaciones, entonces lo femenino puede ser tomado como una posición del sujeto, un lugar que el usuario —o el sujeto— del lenguaje puede ocupar en relación con el lenguaje. Ante todo, esto libera nuestra argumentación del biologismo, de cualquier equiparación necesaria de lo femenino con las mujeres en cuanto definidas por sus atributos corporales, y en segundo lugar, nos permite fijar las características definitorias de una relación femenina con las representaciones. La argumentación de Irigaray sugiere que lo femenino describe una relación

con el lenguaje y no una forma particular de lenguaje, y también que esta relación se caracteriza por el proceso y la heterogeneidad. Para desarrollar un argumento algo más complejo (Heath, 1978; Kuhn, 1979), «lo femenino» podría considerarse desde esta perspectiva como una característica de la organización textual únicamente en el sentido de que propone un desafío a las formas predominantes de relación entre textos y receptores. Este desafío consiste en que, en el acto de leer, los significados se aprehenden en movimiento y en constante proceso, y en que el lector se sitúa en una relación activa con tales significados. De este modo, un texto femenino constituiría una subversión de los textos habituales. Por extensión, podríamos considerar este argumento como una explicación y una justificación de la intervención en el nivel de la significación, de la «práctica significativa radical»: modos de representación que desafían los modos habituales al colocar la subjetividad en proceso, convirtiendo el momento de la interpretación en un acto en el cual los significados, más que aparecer como algo consolidado y fijo, se ponen en juego (Cixous, 1980; Kristeva,1975).

El concepto de texto femenino, por tanto, nos conduce al centro mismo del debate sobre la consideración de los textos como productores de significado, como elementos que producen significado en el momento de la interpretación. De este modo, los significados son producidos para el «sujeto» del texto: el lector se inserta en los significados producidos por el texto y, en cierto sentido, es producido por ellos. Este concepto dinámico de la interpretación como relación entre lector y texto implica, entonces, que ningun texto, ni de los habituales ni de otro tipo, comporta en sí ni por sí significados específicos *a priori*. Aunque —y éste es un debate diferente— los textos pueden encarnar interpretaciones «preferibles», el concepto dinámico del texto como proceso de significación o de producción de significados permite considerar la posibilidad de que las intervenciones en la labor cultural se generen en otros ámbitos y no sólo en la conciencia de autores y productores. Las bases teóricas del concepto de texto femenino son complejas y están abiertas a la crítica, y se apoyan fundamentalmente en el hecho de que los argumentos empleados —los de Kristeva en particular— parecen sugerir que toda actividad significativa radical es, en cierta manera, femenina. A pesar de las dificultades, creo que al menos es vital plantear aquí la cuestión, pues sus consecuencias para las intervenciones feministas en la actividad cultural son potencialmente muy variadas. Lo que consigue el concepto de texto femenino, tal y como se desprende de las teorías sobre el lenguaje o la escritura femeninos, es presentar como objeto de nuestro estudio dos conjuntos productivos de ideas. En primer lugar, al dirigirse al texto, proporciona argumentos relativos al carácter específico de la escritura o del lenguaje femeninos, y ofrece una justificación

teórica para tales argumentos: el texto femenino puede trastornar, desafiar, cuestionar y colocar a los sujetos lectores en pleno proceso. Al presentarse como un desafío a las situaciones en las que el proceso de significación no está en primer término, como ocurre en el caso —así se afirma— del tipo de texto predominante, del discurso masculino, lo femenino resultaría una subversión de tal tipo de discurso, constituiría una perturbación de los modos dominantes de representación, y por ello del orden cultural dominante.

Con todo, hasta aquí nuestra argumentación resulta aún bastante abstracta. ¿Qué forma, podríamos preguntarnos, debería tener un texto femenino? Julia Kristeva, al desarrollar sus ideas sobre la actividad significativa radical, introduce el concepto de lo poético (Kristeva, 1976). Un texto puede encarnar o producir lo poético en la medida en que lleve a primer plano los procesos por los cuales construye sus propios significados. Es decir, un texto se constituye como poético en relación a su lectura. Puede calificarse cualquier texto de poético, de actividad significativa radical, o de femenino por las relaciones que establezca entre él y sus lectores. Puesto que tales relaciones están evidentemente ligadas al contexto, en el sentido de que seguramente variarán de un sitio a otro, de una época a otra y de lector a lector, resulta de hecho imposible formular prescripciones universales o absolutas sobre características formales, aspecto éste que es necesario tener presente al estudiar la cuestión del cine feminista en relación con la de la escritura femenina. El argumento de Kristeva quizá constituya una suerte de prescripción para los trabajos vanguardistas sobre la significación. Pero ¿quiere esto decir que la vanguardia y la escritura femenina son necesariamente lo mismo?

Así pues, un texto femenino carece de características formales fijas precisamente porque es una relación: se convierte en texto femenino en el momento de su lectura. Esta conclusión nos lleva a analizar el segundo conjunto de ideas nacido del concepto de escritura femenina: el momento de la recepción es crucial. En pocas palabras, de aquí podría derivarse la conclusión de que ninguna intervención en la cultura puede operar únicamente en el nivel del texto. En lo que concierne a la intervención feminista, no se trata, por tanto, de producir un «*texto* feminista». En cualquier caso, si aceptamos que ni la intención del autor ni las características del texto, consideradas, si es que es posible, con independencia la una de las otras, pueden garantizar siempre lecturas específicas —aunque puedan limitar la gama de lecturas posibles—, nos vemos obligados a preguntar dónde entra el feminismo, como conjunto de significados, en un texto. Ya he avanzado la idea de que los conjuntos de significados no habitan en los textos, sino que más bien los textos se crean, al menos en cierta medida, en su interpretación o recepción. Si esto es así, entonces el ámbito de la recepción en conjunto se convierte en un asunto político

por derecho propio. Dada la naturaleza peculiar de la situación de recepción de películas, el hecho tiene implicaciones muy específicas para el cine.

Sin embargo, dejar completamente a un lado tanto la intención como la organización textual es quizás adoptar una postura demasiado extrema. Sería útil subrayar de nuevo que escritura femenina no es necesariamente lo mismo que escritura feminista. Pues aunque podría ser adecuado en ciertas circunstancias considerar que un texto que perturba o desafía los modos habituales de representación es en cierto sentido feminista, también se puede argumentar que tal «perturbación» no es una característica suficiente —aunque quizá sí necesaria— de los textos feministas. De aquí podríamos concluir que un texto es feminista en la medida en que se le añade algo, precisamente algún rasgo «feminista». En algunas ocasiones las discusiones sobre este punto se plantean a partir de la división de forma y contenido, de modo que la pregunta resultante es la siguiente: ¿Debemos buscar una forma específicamente feminista? O, ¿En qué condiciones deberían intervenir las feministas en la cultura sobre el nivel del contenido? No obstante, aunque proporcione un provechoso punto de partida para la complejidad de la discusión, creo que la distinción forma/contenido no permite elaborar en última instancia una argumentación lo suficientemente matizada: la idea de que el lenguaje femenino no es tanto una característica formal de los textos como una relación entre lector y texto lo demuestra. Las discusiones que se limitan a la distinción forma/contenido terminan por ser, quizá irónicamente, abiertamente formalistas, por cuanto no permiten tomar en cuenta las condiciones que rodean la producción y la recepción de los textos. Parece importante hacer hincapié en que el texto no es sino un elemento más de la serie de relaciones sociales de la producción cultural, y que hay que contar con todas ellas en cualquier trabajo de investigación sobre las representaciones culturales.

¿Qué es, entonces, un texto feminista? A la luz de esta discusión, quizá resulte más oportuno reformular la pregunta del modo siguiente: ¿en qué consiste la intervención feminista en el mundo cultural? Pues en la medida en que hemos desplazado o relativizado la intención del autor y las características textuales formales como productoras de significado, la idea de texto feminista se vuelve problemática. Si cabe la posibilidad tanto de leer un texto desde la perspectiva de las intenciones feministas de su autor o productor como de no hacerlo así, si un texto puede generar significados feministas «inconscientes» o puede no hacerlo, lo más probable es que la cuestión se decida, de nuevo, en el momento de la recepción. Si se transfiere de esta manera la primacía del autor y del texto a la interpretación, entonces el momento de la recepción se convierte en el punto que permite la intervención cultural. Una posible consecuencia de esta con-

cepción del feminismo como propiedad de la recepción textual es el hecho de que se vuelve factible la «interpretación feminista». Esta ha sido, de hecho, una de las premisas de ciertas formas de crítica feminista, que ven en el tipo de texto predominante los soportes culturales de ideologías que pueden ser minadas y puestas al descubierto —transformando a su vez los textos mismos— mediante interpretaciones «contra la letra». Algunas interpretaciones feministas de películas clásicas de Hollywood se han sustentado en estas directrices y han sido realmente muy importantes en el desarrollo reciente de la teoría sobre el cine.

Pero esto no agota la discusión, que a estas alturas, como es fácil de ver, se basa en la idea de que el texto no es más que el campo de batalla de la producción de significados. Aunque sea verdad que todo texto está abierto a una variedad de interpretaciones, no resulta tan cierto seguramente que esté abierto a cualquier interpretación que dependa sólo del contexto o de las condiciones de recepción. Hasta cierto punto, los textos tienden a ofrecer interpretaciones «preferibles», de modo que, por ejemplo, la interpretación feminista de un texto típico puede proponerse desafiar esas mismas interpretaciones preferibles desvelando estructuras y operaciones ideológicas ocultas, mientras que puede darse el caso de que otros textos no requieran tal desafío, pues las interpretaciones preferibles —las interpretaciones que saltan a la vista— pueden parecer ya «feministas».

En este punto surge la cuestión, un tanto batallona, de la tendenciosidad. La existencia de una «tendencia» en la producción cultural estuvo en primer plano en los debates sobre la función política y social del arte que se celebraron inmediatamente después de la Revolución de Octubre. La tendenciosidad, es decir la voluntad del artista de defender una postura política, implicaba, en su contexto original, que no se le exigía a un artista cuyas obras reflejaran ciertas tendencias políticas ninguna lealtad a un determinado partido. Sin embargo, suponía el intento consciente por parte del artista de incorporar a su obra una postura o un conjunto de posturas políticas concretas. Volvemos otra vez, pues, al problema de la intencionalidad, problema que empañó las discusiones sobre el papel del artista en la revolución, sobre la distinción entre arte «puro» y arte de agitación, y que fue un factor importante en las divisiones que progresivamente escindieron a los artistas y escritores soviéticos en los años 20 (Vaughan-James, 1973). A pesar de las obvias diferencias en las condiciones políticas, económicas y sociales, algunos de los problemas que giran en torno a la tendenciosidad de la labor cultural feminista contemporánea parecen en cierta medida similares. Si somos quizá más conscientes hoy de que la intención del autor ni circunscribe ni puede circunscribir la variedad de significados extraíbles de una obra, nos vemos obligados, no obstante, a plantear esta pregunta: ¿en qué condiciones

las interpretaciones vienen realmente determinadas o son determinables a partir de las intenciones de los autores o productores?

El problema de esta pregunta es que no se puede contestar de un modo general: no existe una respuesta apropiada a todos los casos posibles de producción cultural feminista. Para explicar este hecho sólo necesito reiterar el carácter central del momento de la recepción en la construcción de significados. Cualesquiera que sean las intenciones explícitas de los autores, en muchos casos la interpretación de sus obras deben tener lugar al margen de cualquier control que ellos deseen ejercer. En otras palabras, si aceptamos que el significado no reside únicamente en el texto mismo, que no es algo encerrado en el texto en espera de un lector que lo libere, sino que es hasta cierto punto un producto independiente, resultado de la interpretación, entonces resulta imposible considerar el feminismo a partir de características textuales fijas, de la forma o del contenido, y menos aún en relación con lo que se propuso o no se propuso introducir el autor. Por tanto, la autora que desee adoptar una postura feminista tiene varias opciones. Una podría ser seguir haciendo lo que considera adecuado en cuanto a la producción del texto, y esperar simplemente que su obra sea interpretada de acuerdo con lo que se propuso en ella. Otra, más activa, podría consistir en intentar limitar la variedad de significados extraíbles del texto, lo que puede llevar a cabo de formas muy diferentes: por ejemplo, podría dirigir su obra a una audiencia muy específica y tratar de asegurarse de que la obra llega tan sólo a esa audiencia, o bien tocar un tema determinado sobre el cual ya haya unas posturas bastante claras e intentar acotar las posibles interpretaciones mediante la adopción explícita de una posición ante ese tema, o bien tratar de limitarlas por otros medios, extratextuales, mediante entrevistas, reseñas y declaraciones personales, por ejemplo.

Un punto sobre el que deberíamos quizá hacer hincapié en este momento es el hecho de que la tendenciosidad artística es proclive a constituir obras cerradas, a restringir la posible variedad de interpretaciones de un texto. Con ciertos propósitos y en determinadas circunstancias, la labor cultural que se denomina a sí misma feminista se puede caracterizar de hecho por un cierto grado de cierre: quizá sea incluso una perogrullada decir que el carácter tendencioso de una obra y su carácter cerrado van juntos, que la restricción de la variedad de posibles interpretaciones es una característica definitoria de la tendenciosidad de un texto. Si presentamos el problema de la actividad cultural feminista en estos términos, se abre de nuevo la cuestión de la distinción entre texto femenino y texto feminista. Uno de los argumentos a favor del lenguaje femenino es que éste dirige sus esfuerzos contra ese mismo cierre, que es, así se afirma, una característica del lenguaje «masculino» predominante, en la medida en que tal lenguaje

expresa una jerarquía de significados e implica la sujeción a ella y la conclusión y cierre del significado.

Se ha argumentado también que el cierre es una característica de ciertos tipos de organización textual, por ejemplo, de la narración «clásica». La estructura narrativa clásica funciona de modo que las historias se abren con la ruptura de un equilibrio (por ejemplo, una desaparición o un asesinato) y se mueven hacia la resolución de esa ruptura inicial, de forma que la resolución coincida con el final de la historia. Roland Barthes establece una distinción entre el placer derivado del cierre o resolución de esta forma clásica de narrativa, y el «goce» *(jouissance)* del texto que desafía a tal cierre. Ambos son claramente relaciones que se establecen en la lectura: el placer del primero consiste en la satisfacción de lo acabado, de haber atado todos los hilos, mientras que el goce del segundo es lo perturbador, el movimiento del sujeto producido por la lectura, que va más allá o está al margen del placer de la fijación del sujeto-lector de la narrativa clásica (Barthes, 1975).

Está claro que la apertura como característica definitoria de lo femenino es algo muy diferente del cierre, fijación o limitación del significado que implican los textos tendenciosos. Lo que está en juego en esta distinción son dos formas distintas de producción cultural. Y ciertamente subyace a una serie de disensiones estratégicas y de contradicciones que se dan en la política cultural feminista contemporánea. Podríamos resumir brevemente tales disensiones distinguiendo dos tendencias extremas en la actividad cultural de oposición: una que tiende a dar por sentados los procesos de significación, y otra que argumenta que los procesos de producción de significado son en sí mismos el campo de batalla. La primera recurre a las formas predominantes, de tal manera que el carácter de oposición de las representaciones producidas queda garantizado por la movilización del proceso de significación como vehículo de significados ya constituidos y por la existencia de lectores ya formados (en este caso, con respecto a determinadas posturas políticas) con anterioridad al momento de la recepción: de este modo, se piensa que los significados circulan invariables de la fuente al receptor. Son los significados, más que el proceso de su producción, lo que se coloca, en cierto sentido, en la oposición. Tales formas de labor cultural suelen funcionar dentro de los modos de representación culturalmente dominantes, pero utilizan esos modos como medio de transmitir un «mensaje» de oposición cultural o política.

La segunda forma de actividad cultural de oposición adoptaría como objeto el proceso de significación en sí mismo, y le otorgaría un papel central en la organización de la obra. Así en este caso, no se daría por supuesta la producción de significado, puesto que se considera el carácter ideológico del proceso de significación como algo

que hay que desafiar. Esta postura se basa en la idea de que los modos habituales de representación constituyen formas de la subjetividad —el sujeto fijado por el cáracter cerrado de la obra, por ejemplo— características de una cultura patriarcal o masculina, y que escribir «al modo femenino» es en sí desafiar la constitución ideológica de los modos predominantes de representación. Es sólo en este respecto en el que podemos considerar feminista tal labor. El problema de la intervención feminista en la cultura va, por tanto, más allá de la consideración de la tendenciosidad —aunque deba incluirla—, e implica un número de cuestiones fundamentales sobre las formas en que un texto crea significados y define y constituye a sus sujetos-lectores.

El feminismo, visto en relación con la labor cultural, es quizá más complejo y polifacético incluso de lo que se pueda en principio imaginar. El propósito de este libro es explorar todas las dimensiones de la relación entre feminismo y cine que me sean posibles, y de la forma más abierta que pueda. En varios puntos de este capítulo, he indicado que la actividad cultural feminista puede tomar como puntos legítimos de intervención diferentes momentos de la producción de representaciones, aunque sólo sea porque haya muchas más dimensiones en la situación que el texto. Si se acepta este argumento, se podría estudiar la relación entre feminismo y cine en una gran variedad de formas. Podría resultar adecuado, por ejemplo, incluir en los términos de la relación no sólo las formas de la actividad textual y las tareas de producción, distribución y exhibición que acompañan a los textos, sino también las intervenciones en el nivel de la interpretación, de modo que bajo el paraguas de la actividad cinematográfica feminista se puede cobijar no sólo la producción de cine feminista, la labor de cara a la audiencia, las condiciones de recepción y la organización textual, sino también el mismo análisis feminista del cine.

SEGUNDA PARTE

El cine clásico

La segunda sección de este libro es un examen de las características del cine clásico, que conducirá, a través del análisis de las representaciones de la mujer que ofrece este tipo de cine, a la discusión, que continuará en la Tercera Parte, de los distintos modos en que la crítica y el análisis feministas pueden ocuparse de él. Sin embargo, es importante comprender qué es el cine clásico: cómo funciona, y cómo ha desarrollado sus formas e instituciones peculiares en los ochenta años o más que median desde sus orígenes. Puesto que es una condición previa para la crítica y el análisis, así como para la creación de alternativas a las formas e instituciones cinematográficas predominantes, tal comprensión es esencial para cualquier acercamiento feminista al cine, en particular cuando ese acercamiento suponga la existencia de una política cultural feminista.

Capítulo II

La máquina de placer

En este capítulo examinaré el cine clásico desde dos puntos de vista: primero, en lo que se refiere a su naturaleza como institución económica y social, y después, en relación con sus características textuales. Para elaborar una definición del cine clásico, podemos centrarnos tanto en las estructuras institucionales que rodean la producción, distribución y exhibición de películas destinadas a la comercialización masiva en todo el mundo, como en las características distintivas de las películas mismas: qué forma tienen y qué tipos de interpretaciones generan. Se considera que Hollywood es el caso límite, el paradigma de ese tipo de cine, aunque, claro está, las instituciones y las formas características del cine clásico no están en absoluto confinadas a la industria cinematográfica de Hollywood. De hecho, una de las características principales del cine clásico es su omnipresencia como modelo para los modos de producción y de representación de las industrias cinematográficas de todo el mundo. Este hecho tiene importantes consecuencias en lo que se refiere a las expectativas con que los espectadores van a al cine. Los millones de personas de todo el mundo que han tenido contacto con el cine compartirán, en su mayoría, ciertos supuestos sobre él: por ejemplo, que «el cine» está constituido por películas de una cierta longitud (entre una y dos horas, digamos), que cuentan historias con principio, medio y final, historias que normalmente presentan personajes ficticios como pivotes de la acción narrativa. También que las películas se suelen ver en lugares especiales construidos a propósito, oscuros, con asientos colocados frente a una pantalla donde se proyecta una gran imagen. Ver una película, según este modelo, es una empresa colectiva y semi-pública: es también una actividad por la que, por re-

gla general, pagan los espectadores. Tiene lugar un canje: de dinero por representaciones. Los espectadores, como parte de su socialización en cuanto asistentes al cine, establecen un acuerdo sobre cómo interpretar las películas, de tal manera que el acto de interpretarlas, en algunas ocasiones, puede volverse automático o darse por supuesto.

Aunque hoy nos pueda resultar obvio el carácter comunitario que posee el consumo de cine clásico, desde el punto de vista histórico no es, en absoluto, el resultado indefectible de su naturaleza. El cine clásico podría haber tomado otras direcciones, haber desplegado una variedad de formas y direcciones. El hecho de que haya adoptado las formas contingentes que conocemos no es una coincidencia, sino el resultado de la interacción, en diferentes momentos del tiempo, de ciertos factores económicos e ideológicos. Aunque no es mi propósito detallar aquí estas interacciones, es importante aclarar los términos generales de la discusión. Así, las condiciones económicas incluyen las instituciones encargadas de la producción, distribución y exhibición de películas, y los modos como se financian, se organizan y administran. Las condiciones ideológicas están formadas por una variedad de factores, entre ellos la historia, el predominio y las estrategias formales de las representaciones ficticias populares no cinematográficas, las formas en que el cine habla o se dirige a la audiencia, y los modos en que ciertas representaciones visuales penetran en el cine desde los medios no cinematográficos. Es en la relación, específica desde el punto de vista histórico, entre lo económico y lo ideológico —en el «aparato cinematográfico»— donde el cine clásico adquiere sus formas concretas.

Si el cine clásico ha sido modelado por unas condiciones de existencia históricamente variables, es evidente que no puede ser una entidad fija. Sus formas cambian con las variaciones que se produzcan en el carácter y en la interacción de su contexto ideológico y económico. La definición que he propuesto, basada en la conjunción de ciertos modos de representación cinematográfica con ciertas instituciones también cinematográficas, la ofrezco simplemente como un modelo. Existirán versiones de ese modelo en diferentes épocas y lugares. Por tanto, sería más conveniente hablar de cines clásicos o de variedades del cine clásico. Cine clásico puede ser una categoría comprehensiva: no obstante, incluso la definición más amplia es enormemente exclusiva, pues deja fuera un gran número de posibles variedades. Algunas de éstas —como el cine político y el de vanguardia— han desarrollado su propia historia paralelamente a la del cine clásico.

Aunque el aparato del cine clásico adquiere su carácter históricamente específico a partir de las relaciones que se establecen entre sus condiciones de existencia, económicas e ideológicas, examinaré estas

dos categorías por separado, como «instituciones» y «textos» respectivamente. Nunca se insistirá lo bastante, sin embargo, en que en una situación concreta las instituciones y los textos no operan independientemente las unas de los otros, sino que están interrelacionados en todas y cada una de las formas adoptadas por el cine clásico. A pesar de ello, la distinción conceptual es bastante útil para estudiar la relación entre feminismo y cine, porque permite que el análisis de las actividades cinematográficas feministas (y el de otras destinadas a trascender cualquier distinción) se centre, implícita o explícitamente, en uno o en otro factor.

INSTITUCIONES

Como el cine clásico no es una entidad fija, históricamente invariable, resulta imposible hacer afirmaciones generales sobre su vertiente institucional a no ser en un nivel abstracto. Aunque las afirmaciones generales pueden ser útiles para delimitar el terreno del debate —al mostrar tanto lo que no son las instituciones como lo que sí son, por ejemplo—, cualquier consideración detallada de determinados momentos de la configuración institucional del cine clásico exige un conjunto de parámetros definidos con mayor finura. Este es, por supuesto, un argumento a favor del estudio de las instituciones cinematográficas en su especificidad histórica.

Sin embargo las instituciones del cine clásico presuponen ciertas características generales propias opuestas a las de otros tipos de cine. En el cine clásico, por ejemplo, cada película se convierte típicamente en un producto que posee dos aspectos: primero, una película es un producto en su existencia física —los rollos de celuloide son en muchos aspectos productos y objetos de mercado. Pero una película es más que eso, pues las representaciones pueden constituirse también en objeto de transacción comercial dentro de las instituciones del cine clásico. El espectador que adquiere una entrada en la taquilla del cine compra el derecho, no de llevarse a casa los rollos de celuloide, sino tan sólo de ver una serie de imágenes proyectadas en una pantalla. Esta transacción es, además, sólo la última de una serie que gira en torno, no de objetos materiales, sino de significados convertidos en mercancías. Una película, por tanto, es una mercancía al menos en dos sentidos: en cuanto conjunto de rollos de celuloide y en cuanto conjunto de significados. En el cine clásico, el producto «película» adopta un cierto carácter, definido por los modos peculiares de producción. Las instituciones del cine clásico reflejan de manera característica las relaciones industriales de producción, en el sentido de que el proceso de realización de películas implica normalmente el trabajo de un gran número de personas de diferentes oficios: en otras pala-

bras, implica la división del trabajo. En muchas formas de cine clásico existe también un alto nivel de demarcación y de jerarquización de las técnicas y del trabajo de la producción cinematográfica, institucionalizado en las actividades de las empresas y de los sindicatos. La importancia de los sindicatos en la industria del cine, unida al carácter de mercancía de las películas mismas, sirve para subrayar el hecho de que la mayor parte de las personas involucradas en la producción cinematográfica son empleados. El producto «película» no es, en consecuencia, propiedad de la mayoría de las personas que intervienen en su producción. El derecho a utilizar la película como objeto de una transacción comercial pertenece a sus propietarios, y los titulares de esa propiedad son normalmente las compañías productoras.

Otra serie de transacciones centradas en la mercancía «película» tiene lugar en el momento de la distribución: la compañía productora vende el celuloide o, lo que es más frecuente, ciertos derechos sobre el celuloide, a una compañía distribuidora. Las compañías distribuidoras, a su vez, alquilan las películas a los exhibidores, quienes las proyectan a los espectadores. El exhibidor adquiere no la película, sino tan sólo el derecho de exhibirla. Las películas se proyectan, por regla general, en salas de cine, y los espectadores compran el derecho de ver una película en un lugar y un tiempo determinados. En el cine clásico, por tanto, la película constituye un conjunto de relaciones de producción y de mercado que se basan en una mercancía cuyo valor de intercambio presenta múltiples facetas. La realización de películas generalmente está financiada, en última instancia, por los ingresos obtenidos de distribuidores, exhibidores y espectadores. En las economías capitalistas o mixtas, tales ingresos pueden constituir la mayor fuente de beneficios para los inversores de la industria cinematográfica.

Más allá de este punto, es imposible generalizar: se vuelve necesario considerar con un mayor detalle histórico las variaciones que se producen en las instituciones cinematográficas. Se suele presentar el sistema de estudios del Hollywood de los años 30 y 40 como prototipo de cine clásico: a él podría responder exactamente la descripción de las instituciones de la industria del cine que acabamos de trazar. Pero incluso el Hollywood de la época «clásica» se aparta, en ciertos aspectos característicos, de este modelo, al que somete, por otra parte, a una elaboración peculiar. Esta elaboración incluye el «star system», la autocensura de la industria, institucionalizada en los primeros años de la década de los 30 con el acuerdo de los estudios sobre el *Production Code*, y la tendencia, hasta los años 40, al monopolio entre ciertas compañías principales de Hollywood, que también poseían o controlaban las compañías distribuidoras y las cadenas de cines (French, 1971). Es muy significativo que gran parte de la labor

feminista dedicada a exponer el funcionamiento ideológico del cine clásico mediante la interpretación y el análisis de los textos (véase Capítulo 5) verse precisamente sobre la producción de los estudios del Hollywood de los años 30 y 40.

Sin embargo, ahora quisiera centrar la discusión en las consecuencias que han tenido los cambios producidos en el modelo institucional de cine clásico que acabamos de trazar. Han ocurrido un buen número de transformaciones en Hollywood desde la década de los 50, década en la que se suele situar el inicio de la quiebra del sistema de estudios. En épocas recientes, han sido los productores independientes, más que las corporaciones a las que pertenecieron lo que eran antaño los estudios de cine, los encargados de realizar películas destinadas a audiencias masivas. Con el resultado de que gran parte del trabajo de la industria del cine se ha vuelto eventual: muchos actores, técnicos, y trabajadores «creativos» no están ya en las nóminas de las compañías, sino que son trabajadores autónomos. Los mismos estudios se han diversificado, y gran parte de su trabajo rutinario consiste en la producción de programas de televisión. Mientras que, por una parte, las grandes empresas —como la Warner Brothers, que comenzó en los años 20 como negocio familiar dedicado únicamente a la producción de películas— han extendido sus actividades a una amplia variedad de medios de comunicación no cinematográficos, por otra, se están realizando relativamente pocas películas, y la mayoría de los que se incorporan a la industria del cine tienden o bien a trabajar en sus zonas marginales como independientes, o bien a llevar a cabo su aprendizaje trabajando en producciones de televisión.

Otros cambios en las instituciones del cine clásico pueden constituir una amenaza para las fronteras mismas de esta categoría. El desarrollo de las tecnologías al servicio de las representaciones culturales tiene el poder de transformar las relaciones sociales y los modos de dirigirse a la audiencia característicos del tipo ideal de cine clásico. Los espectadores pueden comprar ahora películas como si fueran mercancías físicas, en la forma no de rollos de celuloide, por lo general, sino de video-cassettes y de discos de video, que se pueden ver, con el aparato adecuado, en casa. Y muchas de las empresas dedicadas a la información, que han diversificado ya sus actividades, están promoviendo tecnologías y relaciones de producción y de recepción asociadas con esos cambios que se han producido en el estatuto de mercancía de las películas. Las consecuencias potenciales de tales desarrollos tienen una repercusión muy amplia: pueden transformar las actuales instituciones del cine clásico, las relaciones sociales que sostiene el valor de intercambio de las representaciones culturales, y las características institucionales de las condiciones de recepción y de interpretación de las películas.

Esto es ciertamente verdad en lo que concierne a la relación entre

cine y feminismo. Parece claro, ante todo, que las películas —consideradas como mercancías complejas que mantienen ciertas relaciones con las estructuras de producción, distribución y exhibición— han quedado, en tanto que vehículos de representaciones, relativamente marginadas. Los asistentes a las salas de cine siguen disminuyendo paralelamente al crecimiento de alternativas funcionales a esta forma de cine: cadenas de televisión que producen películas para la pequeña pantalla, videos en las casas, y suscripciones a la televisión por cable, que emite películas las 24 horas del día. Esta particular configuración de las instituciones del cine clásico, que se considera frecuentemente un síntoma del estado de crisis de la industria del cine, tiene bastantes consecuencias en lo que respecta al feminismo. En primer lugar, el nacimiento de pequeñas compañías de producción de películas al margen de las instituciones del cine clásico ha abierto un hueco dentro de las fronteras del cine clásico para películas que pueden recibir una interpretación «feminista»: tal hueco no existía durante el periodo de ascendencia del sistema de estudios. Estas películas funcionan dentro de los parámetros institucionales y textuales del cine clásico, pero al mismo tiempo parecen ofrecer representaciones alternativas de las mujeres. La situación también tiene consecuencias para la posición de las mujeres y de las feministas que trabajan en esta industria y para el grado de control que puedan llegar a ejercer sobre su propio trabajo.

La película *Girlfriends (Las amigas)* (1977) de Claudia Weill —que discutiremos en el Capítulo 7— es un caso significativo, pues arroja alguna luz sobre las contradicciones del cine clásico. La película empezó por ser un corto independiente, de bajo presupuesto (10.000$), financiado por una serie de subvenciones, préstamos y ayudas privadas. Después creció, en un periodo de producción de varios años, hasta convertirse en un largometraje. Cuando atrajo la atención de la crítica en una serie de festivales cinematográficos, Warner Brothers adquirió los derechos de distribución mundial de la película, y fue exhibida ampliamente y muy bien recibida. Weill, cuya experiencia como directora procedía del trabajo en documentales para la televisión estatal americana, fue entonces contratada por Warners para realizar tres largometrajes más. *Girlfriends* es interesante, porque aunque fue interpretada como película feminista, elabora un tipo de feminismo asimilable en cierta medida por las estructuras del cine clásico. Primero, puede situarse en el género, recientemente resucitado, del «cine de mujeres», y segundo, el hecho de que sea un largometraje le permite encajar con relativa facilidad en las estructuras existentes de distribución y exhibición, mientras que su tratamiento de la narrativa cinematográfica es compatible con las características textuales del cine clásico. Al mismo tiempo, sin embargo, las condiciones de producción de la película lo vuelven marginal con respecto

a las estructuras predominantes. Se puede entender la historia de *Girlfriends* como la muestra de una crisis en la representación, de las mujeres y del feminismo en particular, dentro de la industria del cine.

Otro conjunto de posibles consecuencias de los cambios producidos en las estructuras institucionales del cine clásico, que pueden relacionarse con el feminismo, tiene que ver con las transformaciones de las condiciones de recepción de las películas. El hecho de que se puedan ver las películas no sólo en el escenario público o semipúblico de las salas de cine, sino en la intimidad del hogar, tiene varias consecuencias. Una de ellas es que, en la medida en que la contemplación de la película se produce en privado, ya no es susceptible de las formas de censura a las que deben estar sujetas las representaciones públicas. Esto inmediatamente suscita el problema de la relación de los textos con las instituciones: diversas instituciones para el control y la censura de las representaciones cinematográficas han buscado delimitar, precisamente porque su dominio es «lo público», qué es representable en el cine. En la medida en que las instituciones de censura de películas se preocupan de la naturaleza y la audiencia de las películas consideradas «pornográficas» por ejemplo, están en juego las representaciones cinematográficas de la mujer (véase Capítulo 6). Un cambio en las relaciones de mercado y de recepción de las películas por el cual aumente continuamente el consumo privado puede abrir una brecha para la introducción de algunas transformaciones en los modos de representación de la mujer. Este hecho, a su vez, puede repercutir retroactivamente sobre las características textuales de ciertos tipos de películas y generar, por ejemplo, cambios en la naturaleza de las representaciones pornográficas.

Por último, las condiciones de la recepción de películas, cada vez más privada, junto con los cambios en las relaciones de producción, distribución y exhibición del cine clásico, sugieren que las características sociales de los espectadores de cine están sujetas posiblemente a una transformación. Mientras que se producen cada vez menos películas con destino a audiencias masivas, con relativamente pocas excepciones, las películas independientes de bajo presupuesto buscan pequeñas audiencias con intereses especializados o particulares. Este hecho tiene consecuencias en la interpretación y recepción de los textos. Lo que merece nuestra atención aquí es el hecho de que entre estas audiencias fragmentadas o especializadas están los espectadores de películas de intereses feministas. De hecho, algunos ejemplos recientes de Hollywood (o, como *Girlfriends,* casi de Hollywood) parecen destinados a esas audiencias, y se pueden interpretar como tales. Todos estos cambios podrían encontrar su sitio en gran medida dentro del cine clásico, pero podríamos considerar también que en algunos aspectos constituyen una amenaza a sus límites institucionales.

Si tan sólo es posible hacer afirmaciones generales sobre las estructuras institucionales del cine clásico cuando partimos de la construcción de un modelo ideal del mismo, y si en consecuencia los ejemplos concretos de cine clásico varían en cierta medida dentro de los parámetros del modelo, lo mismo se puede decir de sus características textuales. No obstante, existen algunos constituyentes nucleares del texto cinematográfico predominante que invaden todas las formas de este tipo de cine, y que, de hecho, —tal es su poder en cuanto construcción ideológica— se infiltran en toda una serie de trabajos cinematográficos que no se someten a ese paradigma institucional. El modelo textual del cine clásico es el «texto realista clásico», relacionado con el tipo de película denominada a veces texto clásico de Hollywood, cine clásico o cine clásico de Hollywood. Con todos estos términos me estoy refiriendo a un tipo de texto cinematográfico organizado sobre una cierta clase de estructura narrativa y sobre un discurso o conjunto de significantes específico que se convierte en el vehículo de la narración, en el medio por el que se cuenta el argumento. Hay que subrayar que este conjunto de mecanismos textuales no está limitado a las películas realizadas en Hollywood. Sin embargo, las películas de Hollywood, y en particular los productos del sistema de estudios de los años 30 y 40, pueden servir de nuevo como prototipo. Examinaré sucesivamente la estructura y el discurso narrativos, señalando simplemente por ahora un número de puntos que tienen alguna importancia para la cuestión del feminismo y el cine. Las puntualizaciones que haga ahora las retomaré en capítulos siguientes.

Estudiaré la estructura narrativa desde la perspectiva adoptada por los críticos literarios que trabajan en la tradición formalista. Al analizar las narraciones, los formalistas distinguen entre argumento *(story)* por una parte, —los hechos que se narran ordenados cronológicamente— y por otra parte, la trama *(plot)* —el orden en que aparecen los acontecimientos que se narran en el desarrollo efectivo del argumento. El estudio de las estructuras narrativas se centra en los hechos de la narración y en su ordenación en la trama, y se basa en el presupuesto de que cualquier narración comparte estructuras comunes con muchísimas otras. En otras palabras, los acercamientos formalistas al análisis narrativo suponen que las narraciones individuales son simplemente la expresión de estructuras subyacentes, o de reglas básicas, comunes a grupos enteros de narraciones (Barthes, 1977). Tal acercamiento da por sentado también que las estructuras narrativas básicas son limitadas en número, pero pueden dar cuenta al mismo

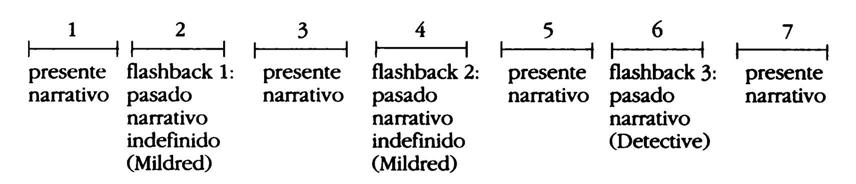
tiempo de todos los casos individuales. Podemos considerar la trama como la trayectoria de la narración, el proceso de movimiento entre su principio y su final, y suponer que el principio y el final de una narración constituyen dos estados de equilibrio. El movimiento de la trama, según este modelo, se desplaza desde un estado inicial de equilibrio —roto por un acontecimiento o un «enigma» que pone en marcha la acción— hacia un nuevo equilibrio que constituye la resolución del enigma inicial y el cierre de la narración.

Dentro de este modelo, el movimiento entre el equilibrio inicial y el final puede quedar estructurado por diferentes ordenaciones de la trama: existe una variedad de modos de avanzar del uno al otro, de procedimientos para retardar el cierre de la narración (Todorov, 1977b). Los elementos del argumento y de la trama están localizados en el camino que conduce de un equilibrio a otro, mientras que la trama misma puede considerarse simplemente como un «mecanismo de retardamiento», en palabras de los formalistas, —y el placer de la narración deriva en cierta medida de que el receptor anticipa el futuro cierre narrativo. El crítico formalista Propp, por ejemplo, al examinar el cuento de hadas como forma narrativa peculiar, llega a la conclusión de que su motivador típico es un «villano» o una «carencia» que provoca la ruptura del *status quo:* un niño que desaparece misteriosamente, o un rey que busca un marido para su hija. La labor del cuento es restaurar el orden en el mundo de la narración mediante la derrota del villano o el fin de la carencia. En el cuento de hadas, se produce la resolución del conflicto en un número limitado de modos: en una batalla en la que el héroe vence al villano, quizás, o con el matrimonio del héroe y de la princesa (Propp, 1968).

El análisis estructural se puede aplicar a distintos tipos de expresión narrativa, y es un método que proporciona un punto de entrada útil a las estructuras narrativas de películas concretas. Por ejemplo, el análisis detallado de la trama de *Alma en suplicio (Mildred Pierce,* Curtiz, Warner Brothers, 1945) puede servirnos de instrumento para desenmarañar las un tanto complejas relaciones entre el argumento y la trama de esta obra. El argumento de la película sigue, más o menos, el de la novela de James Cain en la que está basada. Trata del ascenso económico de una mujer «independiente» que abandona a su marido, abre un próspero negocio de restaurantes, y tiene un romance con un playboy millonario. Esta mujer, Mildred Pierce, tiene dos hijas, con una de las cuales mantiene una estrecha relación casi incestuosa que termina con la ruina de ambas. La trama de la película invierte el argumento al colocar como ruptura narrativa el elemento central en la caída de la heroína: el asesinato de su amante. El cometido de la trama, frente al de la novela, es la resolución del asesinato. El argumento se cuenta en tres flashbacks que narran los hechos que han conducido al asesinato: es esto lo contribuye a la complejidad de

la relación argumento-trama de la película. En la figura 2.1 se ofrece un análisis o segmentación de la trama de *Alma en suplicio,* basado en la articulación del tiempo narrativo. El primer segmento establece el delito —un asesinato— en cuya explicación y resolución consiste una de las funciones de la trama. Podemos considerar la trama como una serie de mecanismos de retardamiento con la función de retrasar la solución hasta el penúltimo segmento, en el que el detective descubre la «verdad» y el crimen queda resuelto. El segundo fragmento plantea otro enigma, esta vez en la forma de una carencia centrada en la relación de Mildred con su marido: la carencia se resuelve en el fragmento final, en el que ambos se reconcilian. Estas soluciones constituyen el equilibrio final y permiten el cierre narrativo en los dos niveles de la trama y del argumento. La compleja relación entre la trama y el argumento de esta película reside en la peculiar manipulación del orden temporal, de manera que el final del argumento se convierte en el comienzo de la trama, que entonces entra y sale de los diversos niveles del tiempo narrativo. Esto se logra mediante la yuxtaposición de flashbacks narrados desde diferentes puntos de vista (el de Mildred y el del detective) con secuencias del presente narrativo. El análisis de la estructura narrativa según estas indicaciones puede allanar el camino para otros análisis textuales, como ha quedado demostrado en algunas interpretaciones feministas de la propia *Alma en suplicio* (Cook, 1978a; Nelson, 1977).

Otro procedimiento de análisis estructural de narraciones consiste en aislar las unidades básicas, o pasos, del argumento: las «funciones» de la narración. En el caso, relativamente simple, del cuento de hadas, Propp trabajó con un único tipo de función, que define en gran medida a partir de la acción narrativa. Puesto que considera que la función narrativa es «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga» (Propp,



1. El asesinato. Encuentran a Mildred en la playa y la llevan a la comisaría.
2. Mildred cuenta al detective algunos hechos de su pasado.
3. El detective la interrumpe.
4. Mildred sigue con su relato.
5. Traen a la hija de Mildred a la comisaría.
6. El detective descubre la «verdad» y resuelve el asesinato.
7. Mildred abandona la comisaría con su primer marido.

Figura 2.1 *Alma en suplicio:* segmentación de la trama.

1968, pág.21), los personajes de los cuentos de hadas tienen valor tan sólo en cuanto vehículos de la acción narrativa, en cuanto agentes. Los análisis de las formas narrativas han trabajado sobre el modelo de Propp y han propuesto otros tipos de función. Barthes, por ejemplo, ha añadido tres grupos de funciones para dar cuenta de hechos referentes a la localización espacial de la narración y a los personajes del argumento (Barthes, 1977).

El concepto de personaje es, de hecho, crucial en cualquier consideración de los textos realistas clásicos, cinematográficos o de cualquier otro tipo. Aunque el texto realista clásico puede poner en funcionamiento elementos del argumento y de la trama y producir enigmas y soluciones del modo que ya he descrito, su especificidad deriva de que el personaje queda articulado como una función narrativa. En los textos realistas clásicos, la acción se mueve típicamente en torno a los personajes centrales, que son dibujados psicológicamente en profundidad y buscan la identificación de los lectores. Estos personajes son seres ficticios cuyo destino está ligado al progreso de la narración, y sobre los cuales se centra la ruptura que la pone en marcha. Por ejemplo, la segunda secuencia de *Alma en suplicio* muestra a la heroína en una serie de primeros planos (véase Fotograma 2.1) y de primeros planos medios: este hecho indica de manera inmediata el carácter central del personaje de Mildred en la acción narrativa. Como esta secuencia viene inmediatamente precedida de otra que muestra un asesinato, el delito queda ligado a la figura de la heroína, y su destino a la resolución del crimen. En el cine clásico de Hollywood, personaje y acción se entrelazan típicamente de esta manera. En la medida en que, como sucede en *Alma en suplicio,* el personaje central es femenino, podemos analizar cómo funciona «la mujer» en cuanto estructura o función narrativa dentro de la organización textual de ciertos tipos de película. ¿Es posible, por ejemplo, aislar funciones o interacciones narrativas recurrentes o típicas de los personajes o de las acciones narrativas en el cine clásico? Y si es así, ¿cómo se relacionan específicamente con «la mujer»?

Existen varias formas posibles de tratar esta cuestión. La que se presenta quizá de manera más inmediata, y que fue de hecho adoptada en los primeros trabajos feministas de crítica del cine clásico, se aleja realmente de las premisas del análisis estructural, pues es inductivo más que deductivo (en el método inductivo, las conclusiones generales se extraen de los casos particulares). El acercamiento inductivo en su forma ideal exige un método crítico empírico y minucioso, que puede quedar ejemplicado en cierta medida por el estudio histórico/crítico de Molly Haskell *From Reverence to Rape* (Haskell, 1975). Haskell trata ampliamente los cambios que se han producido a lo largo de la historia en las imágenes y papeles de las figuras femeninas de las películas de Hollywood, desde la vampiresa de los años 20 a la

víctima de la violencia masculina en los años 60 y 70. Después relaciona estos estereotipos con las imágenes de las estrellas femeninas en cada uno de los periodos en cuestión. Su método consiste básicamente en el estudio descriptivo de un gran número de películas, con algunas conclusiones generales inductivas. Haskell analiza las representaciones cinematográficas de las mujeres a partir de los papeles, estereotipos o imágenes, perspectiva que se acompaña a menudo del supuesto de que existe una relación directa o de reflejo entre esas representaciones y la organización social de la que forman parte (véase Capítulo 4). El acercamiento estructural a la narración, por el contrario, comienza con una perspectiva un tanto hermética del texto de la película, que se centra en primera instancia en sus estructuras internas. Es deductivo en el sentido de que proporciona un modelo general de las estructuras narrativas subyacentes y sugiere de qué forma se pueden interpretar las narraciones concretas como expresiones o articulaciones de esas leyes básicas. Estas reglas son previas, desde el punto de vista lógico, a las innumerables narraciones existentes, y no susceptibles de observación inmediata. Por tanto, está claro que el acercamiento estructural al estudio de la narración no exige necesariamente una metodología empírica, al menos en un sentido positivista. Puede resultar suficiente, por ejemplo, analizar una única narración en cuanto expresión de ciertas estructuras subyacentes, pues se considera que las estructuras mismas se manifiestan tan sólo en su funcionamiento en narraciones concretas.

El problema central en este punto es que cualquier acercamiento estructural al análisis de «la mujer» en las narraciones se enfrenta a un modelo de mujer que se aparta del característico de los acercamientos inductivos. Ya no se considera a la «mujer» un ser humano sexuado concreto que da la casualidad que existe en la pantalla de cine en vez de en la vida «real»: «la mujer» se convierte, por el contrario, en una estructura que gobierna la organización del argumento y de la trama en una narración o en un grupo de narraciones. Se pueden relacionar las formas en que la «estructura-mujer» activa la narración con el problema más amplio de la posición de las mujeres en la sociedad que produce esa narración, pero en un modelo estructural no se puede aceptar una simple relación de reflejo. Podemos, entonces, reformular, desde la perspectiva del análisis estructural, la cuestión de cómo la estructura-mujer da forma a la narración cinematográfica preguntándonos si existen estructuras recurrentes de enigma-resolución, estructuras de desarrollo de la trama desde la ruptura inicial del equilibrio a la resolución, asociadas a la mujer en cuanto función narrativa. Tal cuestión requiere tanto un estudio inductivo y empírico de películas concretas como el análisis de narraciones según el modelo deductivo.

Con su análisis de diez películas de la Warner Brothers de los años



2.1 El personaje principal en primer plano: Mildred Pierce (Joan Crawford).

30 y 40, elegidas al azar, Mary Beth Haralovich ha emprendido un proyecto de esta naturaleza. Siguiendo un modelo explicativo que sitúa la estructura narrativa de las películas, su localización, y los papeles de los personajes femeninos dentro de su contexto institucional inmediato y de un contexto histórico más amplio, Haralovich ha llegado a la conclusión de que el cierre narrativo está siempre subordinado a la resolución de enigmas que se centran en el cortejo heterosexual:

> Si una mujer adopta un papel no normativo en el mundo de la producción y del control económicos, cederá ese control a un hombre al final de la película. El amor romántico parece ser el papel normativo que influye con más fuerza en su decisión (Haralovich, 1979, pág. 13).

Por tanto, no sólo se restituye la mujer a su papel en el vínculo hombre /mujer al final de estas películas (Dalton, 1972), sino que el proceso del enamoramiento en sí mismo constituye un elemento estructurador de la narración entera.

Así pues, parece existir una tendencia, en la narrativa clásica de Hollywood a restituir a la mujer a su sitio. Aún más, a menudo es la mujer —como estructura, personaje o como ambas cosas a la vez— quien constituye el motor del relato, el «problema» que pone en marcha la acción. En *Alma en suplicio,* por ejemplo, la reconstrucción del relato de la vida de Mildred es condición previa para que el detective pueda desvelar la verdad, y, de ese modo, resolver el asesinato. En este sentido, la resolución de la película depende de la resolución del particular «problema femenino» planteado por el relato: la mujer ha de volver a su lugar para que se restaure el orden en el mundo. En el cine clásico de Hollywood, esta recuperación se manifiesta temáticamente en un número limitado de modos: para conseguir la vuelta de la mujer al orden familiar, puede enamorarse, «atrapar a su hombre», casarse, o aceptar cualquier otro papel femenino «normativo». Si no ocurre así, es posible que sea castigada por su transgresión narrativa y social con la exclusión, la marginalidad legal o incluso la muerte. En *Alma en suplicio,* por ejemplo, se ponen en movimiento ambas formas de resolver el «problema femenino». Mildred es devuelta al mundo familiar en la secuencia final al reunirse con su anterior marido. Su hija, por el contrario, es castigada por haber transgredido la ley: no sólo por haber cometido un asesinato, sino también por su sexualidad desenfrenada y casi incestuosa (se ha acostado con el amante de su madre), que es la motivación tácita de su crimen.

Afortunadamente para las feministas, las cosas no son siempre tan tajantes en el cine clásico. Quizá la unica cosa que podemos afirmar con un cierto grado de certidumbre es que, estructural y temáticamente, la narrativa clásica de Hollywood intenta devolver a la mujer a

«su sitio». Este intento no siempre ha tenido un éxito completo, particularmente en los casos en que el relato plantea cuestiones que no puede resolver ninguna forma de conclusión. El hecho de que en algunos relatos las rupturas narrativas excedan los límites de la resolución final se ha visto como una señal del fracaso de Hollywood en su intento de confinar a la mujer en los márgenes de la estructura narrativa clásica. Dentro de la cinematografía de Hollywood, uno de los ejemplos más interesantes es el del género del cine negro de los años 40. En el cine negro, cuyos relatos están típicamente estructurados sobre un crimen y su resolución por parte de un detective, es muy común que un personaje femenino esté envuelto en un misterio adicional que exige una solución, un misterio independiente del enigma creado por el crimen (Kaplan, 1978). De hecho, en la mayoría del cine negro el interés central del argumento oscila de la resolución de crímenes a la resolución del «problema femenino». Sin embargo, aunque sólo ser por el modo en que se formulan los enigmas en el cine negro, existe una tendencia al exceso narrativo inherente al propio género. Este exceso a menudo se centra en la incapacidad del relato para hacer frente al «problema femenino». En cuanto género, el cine negro, desde el punto de vista histórico, forma parte en gran medida del cine clásico, y sin embargo, al mismo tiempo, contiene, en su propia estructura narrativa característica, los elementos potenciales para subvertir la organización textual del cine clásico. Esta contradicción interna es el aspecto en el que se ha centrado una buena parte de las interpretaciones feministas. Estas interpretaciones pretenden sacar a la luz algunas de las maniobras y contradicciones ideológicas insertas en los mecanismos textuales del cine clásico (véase Capítulo 5).

Hasta ahora he estudiado las caracterísiticas textuales del cine clásico en lo que respecta exclusivamente a las estructuras narrativas. Por ello, muchas de las cosas que he dicho podrían aplicarse no sólo al cine sino a todas las formas de expresión narrativa. La discusión no ha rozado aún el discurso cinematográfico: las formas peculiares que adopta el desenvolvimiento del argumento en el cine frente a, por ejemplo, la novela. ¿Es posible identificar formas de discurso intrínsecas al cine clásico? Por lo general se acepta que, en todas sus formas de expresión, el texto realista clásico está marcado por la negación de su propio funcionamiento en el proceso de significación, por cuanto el discurso no parece ser sino el vehículo para narrar el argumento (MacCabe, 1974). El problema en este punto reside en que todo discurso narrativo genera significado en y por sí mismo, y, por tanto, constituye una forma de dirigirse a sus receptores, pero una de las características definitorias del texto realista clásico consiste en que los receptores normalmente no son conscientes de que esto sea así.

Por tanto, en cualquier consideración de las características textuales del cine clásico ha de surgir necesariamente esta cuestión: ¿cómo

producen significado los significantes en el cine y cómo funciona este mecanismo en relación con los significados narrativos? Para responder a estas preguntas es necesario penetrar en la transparencia superficial del discurso narrativo clásico. Los significantes de los textos cinematográficos pueden o no ser específicos del cine: el cine moviliza algunos vehículos de producción de significado, o códigos —lenguaje escrito y oral, por ejemplo— que también funcionan en otras formas narrativas de expresión, así como algunos —como el montaje— que funcionan exclusivamente, al menos en teoría, en el cine. Todas las películas crean significados mediante la articulación de sus significantes, y cada película crea sus propios significados mediante la peculiar configuración de sus significantes, algunos de los cuales son específicos del cine (Heath, 1973; Metz, 1974). Según este argumento, el cine clásico de Hollywood produce estructuras narrativas en cuanto produce significados, es decir, produce significados narrativos. Así pues, en este tipo de cine, el significado no sólo es equiparable al significado narrativo, sino que aparece como algo transparente, algo que «ya está» en el argumento, más que como el resultado de procesos activos de significación. Podríamos decir que en el cine clásico los significantes trabajan de forma invisible al servicio de la narración. ¿Cómo se manifiesta realmente esto en las películas? Para tratar esta cuestión, tendré en cuenta cuatro conjuntos de códigos: la imagen fotográfica, la puesta en escena, el encuadre móvil, y el montaje. Partiré de dos hechos, que espero demostrar: en primer lugar, que el funcionamiento de estos códigos en el cine clásico es específico y contingente desde el punto de vista histórico, y, en segundo lugar, que todos ellos construyen modos de dirigirse a los espectadores para introducirlos en el relato, al ofrecer las películas a una interpretación que aparentemente se realiza sin ningún esfuerzo.

El cine emplea las tecnologías cinematográficas como base de su propio trabajo de producción de significado. Como tal, aunque se inspira en algunos de los códigos de la foto fija, la imagen cinematográfica posee códigos propios. Además, hay otros códigos asociados al discurso narrativo del cine. Entre los rasgos significativos de la imagen cinematográfica se encuentra el encuadre: los planos largos, los planos medios, y los primeros planos, por ejemplo, generan sus propios significados. Un primer plano inserto, por ejemplo, puede resaltar detalles que podemos interpretar como importantes en el relato (véase Fotograma 2.7). Los primeros planos sirven frecuentemente para la función de la caracterización: los primeros planos de las caras de los actores se volvieron cada vez más comunes en las películas de Hollywood a partir de los años 20 como medio de transmitir las emociones de los personajes (véase Fotograma 2.1). En la medida en que son más frecuentes los primeros planos de los personajes principales, podrían tener la función de dar forma al realismo

psicológico del personaje, lo que es una característica de la narrativa clásica.

La puesta en escena es un término empleado en teatro para designar los elementos del escenario y su disposición. En el cine, sin embargo, nos referimos con él más bien al contenido del fotograma cinematográfico, incluyendo la disposición del acontecimiento profílmico, es decir, de todo lo que está delante de la cámara: los escenarios, el vestuario y los accesorios. La puesta en escena se refiere, también y en un sentido más amplio, a lo que ve el espectador realmente en la pantalla: la composición de la imagen y la naturaleza del movimiento dentro del encuadre. Como elemento de la puesta en escena, la composición de la imagen cinematográfica, por ejemplo, puede generar significados narrativos referentes a la localización espacial del argumento. El movimiento dentro del encuadre, particularmente el movimiento de los actores, puede tener también una función narrativa en relación con la caracterización. En cualquier película, la puesta en escena se alía con otros códigos para producir los significados narrativos. Por ejemplo, en una escena de la película de cine negro de Howard Hawks, *El sueño eterno (The Big Sleep,* Warner Brothers, 1946), los efectos significativos de los movimientos del héroe, Philip Marlowe, dentro del encuadre, por la casa de la primera víctima de asesinato de la película, Arthur Geiger, en el curso de la búsqueda de pistas por parte del detective (véanse Fotogramas 2.2-2.7), se combinan con los efectos del movimiento de las cámaras y del montaje para establecer una serie de rupturas y enigmas que estructuran la narración de la primera parte de la película (Kuhn, 1981). El encuadre móvil —el efecto del zoom y de los diversos movimientos de la cámara (Bordwell y Thompson, 1979, pág. 121)— pueden también producir significado de muchas formas. Por ejemplo, al cerrar zoom, como en un primer plano inserto, quizá se resalte algún detalle que pueda, en una posible interpretación, ser portador de una significación especial para la narración en ese contexto. El movimiento de la cámara puede servir simplemente para hacer avanzar la trama, como en el caso de la serie de planos panorámicos y de desplazamiento de cámara que orquestan los movimientos de Marlowe por la casa de Geiger en su búsqueda de pistas sobre el asesinato.

Por último, el problema de las formas de montaje desarrolladas y privilegiadas en el cine clásico de Hollywood es de la mayor importancia en cualquier consideración sobre los mecanismos textuales del cine clásico y su construcción del significado narrativo. El término «montaje» hace referencia básicamente a la tarea de empalmar las piezas de la película. Sin embargo, los montajes se pueden llevar a cabo siguiendo distintos principios. El cine clásico, no obstante, ha institucionalizado un conjunto altamente específico de reglas para el montaje de películas, y el cumplimiento de esas reglas tiene consecuen-

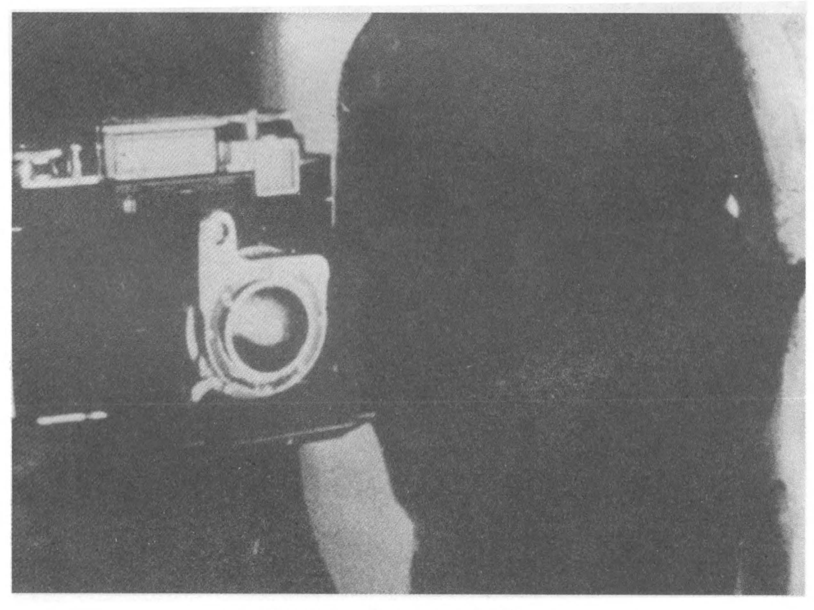
cias importantes para la significación cinematográfica. El montaje en continuidad, como se denomina a este conjunto de convenciones, no fue establecido en firme hasta los primeros años de la década de los 20, pero es la culminación de una serie de experimentos sobre la representación cinematográfica de relatos que había empezado en los primeros años de existencia del cine. Las reglas del montaje en continuidad aparecen en los manuales de técnicas cinematográficas y son recomendadas a los aprendices como el único acercamiento posible al campo del montaje. El objetivo explícito del sistema de continuidad es construir —asegurándose de que los cortes sean tan inapreciables para el espectador como sea posible— la apariencia de un espacio y un tiempo narrativos coherentes y sin costuras. El resultado es un discurso cinematográfico —el proceso de producción de significados— invisible. Cada una de las reglas del montaje en continuidad coopera para este fin (Bordwell & Thompson, 1979, pág.163; Reisz and Millar, 1973). En el cine narrativo, se produce un mundo ficticio aparentemente coherente al que acompaña una «impresión de realidad». De este modo, los espectadores se ven sumergidos sin ningún tipo de esfuerzo en un relato que parece desplegarse ante ellos como una serie de significados construidos de antemano. Al mismo tiempo, las elipsis invisibles de tiempo y espacio que crea el montaje continuidad hacen avanzar el argumento, mientras la trama sigue sus pasos hacia la resolución final.

Podemos plantear ahora el problema de la «mujer como estructura» en la organización textual del cine narrativo clásico en relación con la cuestión específica de la significación cinematográfica. Por tanto, ¿cuál es la relación entre «la mujer» y el discurso narrativo en el cine clásico? Esta pregunta trae aparejadas otras dos: ¿en qué sentido podemos considerar a «la mujer» como un significante en el cine? Y ¿a qué tipo de interpretación puede dar lugar el concepto de «mujer» como significante? Gran parte de la discusión del presente capítulo referente a las características textuales del cine clásico puede haber parecido formalista en exceso, a causa del énfasis puesto en las características internas de los textos de las películas. Sin embargo, quizá merezca la pena repetir un hecho que señalamos al principio del capítulo: a pesar del hecho de que el trabajo analítico realizado sobre los textos puede quedar justificado en la medida en que arroja luz sobre el mecanismo ideológico del cine clásico, es importante recordar que los textos no funcionan independientemente de sus condiciones institucionales de existencia. Los textos son parte del aparato cinematográfico, y el aparato cinematográfico está tambien constituido por los contextos de recepción de los textos de las películas. Lo que sugiere el análisis de los códigos cinematográficos y de las estructuras narrativas del cine clásico es que el punto en el cual se aleja el discurso cinematográfico del no cinematográfico reside precisamente en

2.2 *El sueño eterno*: Marlowe entra en la casa de Geiger para descubrir...

2.3 ...un cadáver...

2.4 ...un foco...



2.5 ...una cámara escondida...

2.6 ...una mujer drogada...

2.7 ...una lista en clave de víctimas de chantaje

su modo de dirigirse al público, en el modo en que habla a los espectadores y es recibido por ellos. La recepción cinematográfica funciona visualmente y en el tiempo: las imágenes que vemos son imágenes en movimiento. Examinaremos las consecuencias que tiene este hecho fundamental para la cuestión de «la mujer» como significante en el cine clásico en el próximo capítulo.

Capítulo III

Gratificación textual

En el capítulo anterior, abrí la discusión sobre el cine clásico estableciendo una distinción conceptual entre sus aspectos institucionales y textuales, pero también recalqué que no puede sostenerse que en la práctica funcionen de modo independiente unos de otros. Mencioné también de pasada varios atributos formales de los textos cinematográficos del cine clásico, algunos de ellos específicos del cine y otros no. La conclusión a la que llegábamos era que no puede pensarse que esos atributos textuales funcionaran independientemente de su recepción, porque son formas retóricas, modos de dirigirse a los espectadores. Por tanto, el espectador y el momento y las condiciones de recepción son, todos ellos, elementos cruciales e integrantes de los textos de las películas. En este punto, el mismo concepto de texto queda sujeto a una revisión, pues no nos enfrentamos a un cuerpo textual concreto y autodelimitado, sino a una serie de mecanismos y relaciones textuales dinámicas que quedan fijadas sólo en el momento de la interpretación. Y puesto que hay que considerar la cuestión de la recepción y de la interpretación de los textos en su especificidad histórica como parte del aparato institucional del cine, la argumentación se vuelve circular y nos vemos, entonces, obligados a volver al examen de las instituciones cinematográficas. Por tanto, plantear el problema de los modos en que las películas se dirigen a los espectadores y de las relaciones que se establecen entre el espectador y las películas es volver, en cierto sentido, a un modelo totalizador del cine clásico y de su aparato institucional.

En el momento de la representación, los significantes cinematográficos se convierten, en un nivel, en objetos de una transacción comercial y, en otro, en elementos de un proceso de construcción de

significado. La construcción del significado en el cine, a su vez, implica ciertos tipos de relación espectador-texto que le son peculiares. Para ver el lugar que ocupa «la mujer» en todo esto, ante todo es necesario reflexionar sobre cómo funciona específicamente el cine clásico en su manera de dirigirse a los espectadores: es decir, cómo instala a los espectadores dentro y a través del proceso de significación. Entonces, ¿cómo queda conceptualizada «la mujer» en este proceso: como representación, signo o significante? Para responder a esta pregunta, necesitaré volver a algunos temas ya tratados en el capítulo anterior, pero ahora los examinaré desde un ángulo bastante diferente.

Hay un cuerpo teórico que se preocupa exactamente de la cuestión de las relaciones espectador-texto en el cine clásico: es el acercamiento psicoanalítico al cine, moldeado por la semiótica. La semiótica es el estudio del funcionamiento de los signos en la sociedad, de la constitución cultural de los procesos de producción de significado. Hasta hace muy poco, los campos en los que trabajaba la semiótica eran en su mayor parte los del lenguaje escrito y oral, aunque otros sistemas de signos que no concernían inmediata o exclusivamente a los significantes lingüísticos reunían las condiciones adecuadas: el cine es uno de ellos. Los argumentos referentes a los modos en que las películas generan significados mediante la articulación de sus significantes se inspiran en su mayor parte en la semiótica. El acercamiento psicoanalítico al problema, sin embargo, va más allá, pues analiza la cuestión de cómo se constituyen los significados cinematográficos para los sujetos que ven películas: esto es, cómo, en el momento de la interpretación, los espectadores resultan atrapados y modelados por los significados que están construyendo en ese momento. Lo que permite denominar psicoanalítico, en vez de semiótico, a este acercamiento es que descansa sobre una teoría de los procesos inconscientes en funcionamiento en la constitución del espectador de cine. El argumento concreto es que el espectador de cine se forma realmente en los procesos del lenguaje y la representación.

Los trabajos a los que me refiero son complejos y conocidos por su carácter inaccesible, pero, desde mi punto de vista, es importante para nuestros objetivos intentar aprovecharlos en la medida de lo posible. Y esto porque, aunque los trabajos sobre cine y psicoanálisis se desarrollaron primero en relación con el funcionamiento del cine clásico como practica significante, y de hecho ése es el modo en que los vamos a abordar aquí, tienen repercusiones reales en muchos aspectos de la relación entre el cine y el feminismo. No obstante, en el contexto actual, aunque tales trabajos abren un número potencialmente productivo de campos de investigación, son también susceptibles de crítica desde una posición feminista, y sufren de una serie de carencias que pueden satisfacer los estudios feministas sobre el cine. Lo que pretendo sugerir es no sólo que podemos aprovechar el psicoa-

nálisis del cine al tratar del problema de las relaciones texto-espectador en el cine clásico, con el que abríamos el capítulo, sino también que a pesar de sus inconvenientes —algunos de los cuales discutiremos— puede ofrecer un marco de referencia productivo en el que analizar diversos aspectos del problema del cine y el feminismo.

Cuando examinemos de qué manera se dirigen las películas a los espectadores, en el sentido de cómo sitúan al sujeto espectador en el proceso de producción de significado, discutiré cinco temas interrelacionados surgidos del trabajo realizado sobre la significación y la subjetividad en el cine. Primero presentaré un bosquejo general del concepto de «sujeto» y de las relaciones inconscientes en las cuales se dice que tiene lugar la formación del sujeto. En segundo lugar, me detendré en ciertas características del modo en que el cine se dirige a los espectadores, a las formas en que la retórica del cine sitúa a los sujetos espectadores. En tercer lugar, examinaré con más detalle un aspecto importante en cuanto mecanismo específicamente cinematográfico para la instalación del sujeto: la sutura. El cuarto campo de discusión tiene que ver con la noción de aparato cinematográfico en términos de procesos inconscientes. Por último, estudiaré de qué forma podemos considerar que el cine evoca estructuras psíquicas de «escopofilia» —tendencia a la observación placentera— en los sujetos espectadores. Aunque en conjunto mi exposición resulte algo esquemática y quizá simplificadora en exceso, espero que proporcione un amplio marco de referencia en el que situar, entender y desarrollar los estudios que pretenden dar cuenta de las relaciones espectador-texto en el cine desde un punto de vista feminista. El capítulo concluye con un examen de la labor llevada a cabo en el psicoanálisis en el terreno de las mujeres y las representaciones, de las posibilidades que ofrece tal labor y de la variedad de cuestiones relevantes para el tema de este libro que esa labor ha planteado.

El sujeto

En su análisis de la relación que se establece entre texto y espectador en el cine, los estudios psicoanalíticos se han inspirado en determinado modelo del sujeto humano (en este caso del sujeto espectador, del sujeto del cine) constituido por procesos inconscientes: el del analista postfreudiano Jacques Lacan. De acuerdo con este modelo, el sujeto humano se forma en sus relaciones con el mundo exterior, relaciones que se construyen progresivamente en el proceso de adquisición del lenguaje. El Inconsciente es un producto de esos procesos. Por tanto, la subjetividad entraña, por una parte, una instalación con respecto a lo Simbólico o lenguaje, y, por otra, formaciones inconscientes. Los trabajos sobre psicoanálisis y cine se basan en un modelo

del «campo del sujeto» constituido por tres distintas zonas: el Inconsciente, el lenguaje, y la especularidad (las relaciones de la mirada y la percepción). De este modo, el campo del sujeto podría quedar representado por la figura 3.1. Aunque trataré cada uno de esos tres términos por separado, es importante no olvidar que en su contribución a la constitución del sujeto funcionan de modo interrelacionado, como pretende mostrar el esquema.

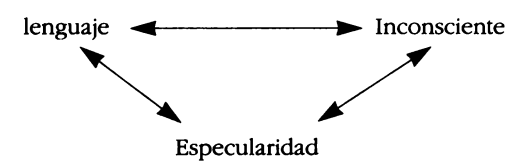


Figura 3.1

En el psicoanálisis lacaniano, la polémica central, y en realidad su fundamento mismo, es la afirmación de que el Inconsciente está estructurado como un lenguaje. Esto quiere decir que el Inconsciente se produce en el mismo proceso en que se produce el sujeto: el proceso de la adquisición del lenguaje; en otras palabras, el sujeto humano es un sujeto hablante. Lacan ofrece una teoría de los procesos evolutivos en los que tiene lugar todo ello, y defiende que la subjetividad humana está sometida a una continua estructuración por estos procesos. En una serie de momentos privilegiados (la fase del espejo y el complejo de Edipo en particular) el sujeto pasa por etapas formativas en el curso de las cuales se producen una serie de represiones que se convierten en el contenido del Inconsciente. Los argumentos son complejos, y el reproducirlos aquí en toda su extensión no resulta necesario para mis propósitos actuales (véanse Coward, 1976; Coward and Ellis, 1977). Simplemente quiero mostrar el argumento que liga la subjetividad humana, el Inconsciente y el lenguaje.

En el modelo lacaniano, el sujeto hablante es sujeto «en» el lenguaje: esto quiere decir, entre otras cosas, que la subjetividad se constituye en y mediante los actos de habla. Una manera útil de ilustrar este punto es observar cómo funciona el pronombre «yo». Para poder emplear «yo», el o la hablante tiene que poseer un concepto de su propia subjetividad como algo separado del mundo externo, mientras que crea al mismo tiempo esa subjetividad al enunciar «yo». De este modo, el proceso de significación es el proceso del sujeto. El concepto de proceso en este contexto es importante, por dos razones. En primer lugar, la formación de la subjetividad humana no tiene una culminación: el sujeto no queda «hecho» de una vez y para siempre en el momento en que ha adquirido el lenguaje: está en constante flujo, se forma en y mediante cada acto de habla. En segundo lugar,

la noción de un sujeto en constante proceso implica que la subjetividad no es siempre ni necesariamente cohesiva, unitaria o final. De hecho existe la idea de que la ideología puede definirse como el proceso por el cual la subjetividad humana adopta una apariencia externa de totalidad y unidad, y, más aún, de que —en relación con el cine específicamente— uno de los mecanismos ideológicos centrales del cine clásico es precisamente situar al espectador como un sujeto aparentemente unitario. Este hecho tiene sus consecuencias, algunas de las cuales las veremos en otro lugar de este libro (véase Capítulo 8), para aquellos tipos de cine que intentan subvertir los mecanismos ideológicos del cine clásico. Si consideramos la significación como productividad sin término, y aceptamos que el proceso de producción de significado es el proceso del sujeto, entonces el mecanismo por el cual el cine produce significados debe adoptar una forma dinámica que no sólo atraiga y forme al sujeto espectador, sino que sea también el producto de esa instalación del sujeto.

Si la especularidad hace referencia a las relaciones del mirar y del percibir, es fácil ver la importancia que tiene para el análisis del sujeto del cine. Uno de los argumentos propuestos por Lacan defiende que las relaciones de la mirada dan lugar a un momento crucial de la formación del sujeto. Al mirar a un objeto del mundo ajeno al propio cuerpo, el sujeto comienza a concebir y situar su cuerpo como algo separado y autónomo de ese mundo exterior. La fase del espejo es un momento privilegiado de especularidad: la imagen del niño reflejada en el espejo establece los contornos de su propio cuerpo como algo separado del cuerpo de su madre. Esta separación es una condición previa a la introducción en el lenguaje, porque el uso del lenguaje tiene como premisa la distinción entre el sujeto y el objeto (Coward and Ellis, 1977, pág. 110). Otro aspecto importante de la fase del espejo, en el modelo lacaniano, es el hecho de que está gobernada por relaciones de lo Imaginario. Lo Imaginario es el orden que gobierna la experiencia (o «auto-reconocimiento erróneo») que tiene el sujeto de sí mismo como totalidad. Así, recogiendo un argumento antes mencionado, lo Imaginario es el lugar de las operaciones ideológicas. Por tanto, si la fase del espejo está gobernada por relaciones especulares y es un instrumento de la construcción ideológica del sujeto unificado, entonces se puede deducir que las relaciones de la mirada conllevan implicaciones ideológicas.

La fase del espejo se corresponde más o menos con ese aspecto de la escopofilia que Freud definió como autoerótico: narcisismo, cuando el objeto de la mirada es el propio cuerpo, o, presumiblemente su imagen en el espejo. Freud señala también otros tipos de escopofilia que, en su opinión, tienen un grado de desarrollo más alto que el narcisismo: el voyeurismo —deseo de mirar a un objeto externo al sujeto— y el exhibicionismo —introducción de un nuevo

sujeto que devuelve al sujeto exhibicionista su propia imagen (Freud, 1915). Trataremos de las consecuencias de la identificación narcisista, del voyeurismo y del exhibicionismo para las relaciones espectador-texto en el cine un poco más adelante: en este momento mi preocupación fundamental es recalcar el carácter central de las relaciones especulares en la constitución global de la subjetividad, por cuanto se cree que la especularidad rige tanto la escisión sujeto-objeto inserta en el lenguaje como las relaciones de lo Imaginario que conducen a la errónea concepción unitaria de la subjetividad.

La cuestión de las relaciones de lo Imaginario es también crucial en lo que respecta al tercer término del campo del sujeto. Los conceptos de la subjetividad relacionados con el lenguaje y la especularidad no agotan, en conjunto, el tema de la subjetividad humana, ni en su vertiente general ni en la vertiente específica de su relación con el cine. Falta lo que hace del psicoanálisis un cuerpo de conocimientos peculiar: el Inconsciente. Para el psicoanálisis lacaniano, el Inconsciente se forma en el mismo proceso en que se produce el sujeto: es decir, en la adquisición del lenguaje. En el curso de este proceso tienen lugar una serie de represiones, que formarán el Inconsciente. Por tanto, podemos considerar el Inconsciente como el precio que debemos pagar por el lenguaje y por la cultura humana. El hecho de que el Inconsciente se produzca en y mediante la significación es lo que hace al sujeto hablante, a pesar del erróneo auto-reconocimiento impuesto por la ideología, no unitario de hecho. Pues el Inconsciente es la sede de esas escisiones, tensiones y contradicciones que son el revés oculto del aparente todo que constituye el sujeto humano.

Aunque por su misma naturaleza el Inconsciente no sea accesible a la observación directa, se pueden discernir sus mecanismos en aquello que dice el sujeto sometido a análisis, especialmente en sus «lapsus freudianos», chistes, y relatos de fantasías y sueños. Este hecho, unido a la idea de que el Inconsciente está formado por las representaciones producidas en y mediante la relación del sujeto con el lenguaje, sirve de base a la afirmación de que el Inconsciente está estructurado como un lenguaje. Los procesos inconscientes que dan forma al pensamiento y al lenguaje de los sueños podrían tener ciertos elementos en común con el lenguaje de la vigilia, por ejemplo (Freud, 1900; Lacan, 1970). Los aspectos del Inconsciente sobre los que quiero llamar la atención, y a los que volveré en una mayor matización de la discusión de las formas de la subjetividad que se constituyen en la interpelación cinematográfica, tienen dos vertientes. La primera afirma que el Inconsciente es una condición del lenguaje y, por tanto, de la subjetividad y la segunda que el lenguaje del Inconsciente genera sus propias formas de retórica.

Para estudiar la interpelación cinematográfica, es necesario volver a la cuestión del papel del lenguaje en el proceso del sujeto. Ya me he referido a cómo el uso del pronombre «yo» instaura la subjetividad del hablante con respecto a «lo otro». Este «otro» no tiene por qué ser tan sólo el mundo externo; también puede ser más específicamente la(s) persona(s) a la que nos dirigimos explícita o implícitamente en el acto de habla («tú»). Sin embargo, el uso de una expresión lingüística para realizar un acto de habla que exija la presencia explícita o implícita del «yo» y del «tú», es solamente una de las posibles formas de la subjetividad en el lenguaje. Los actos de habla pueden funcionar en dos niveles: en el nivel del enunciado, o significado de lo que se dice, y en el nivel de la enunciación, o formas en que el acto de habla interpela y sitúa al receptor. Por tanto, en nuestro estudio de la interpelación, nos interesaremos de momento exclusivamente por la enunciación. La enunciación, a su vez, puede funcionar en dos niveles: *discours* e *histoire* [1] (véase Figura 3.2). Estos dos niveles tienen una importancia extraordinaria con relación a la interpelación cinematográfica. En el lenguaje escrito y oral, la *histoire* es el modo de interpelación característico de las narraciones de hechos pasados, donde el narrador no se presenta como «persona»: no aparece el pronombre «yo» y los sucesos se narran típicamente en pretérito indefinido. En el *discours*, por el contrario, cada enunciado inscribe un hablante («yo») y un oyente («tú»), de modo que la «persona» está presente por doquier. Los tiempos verbales típicos del *discours* son el presente y el perfecto (Benveniste, 1971). Un enunciado como «Éran-

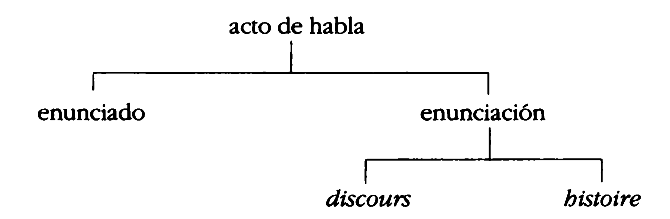


Figura 3.2 Lenguaje y formas de interpretación

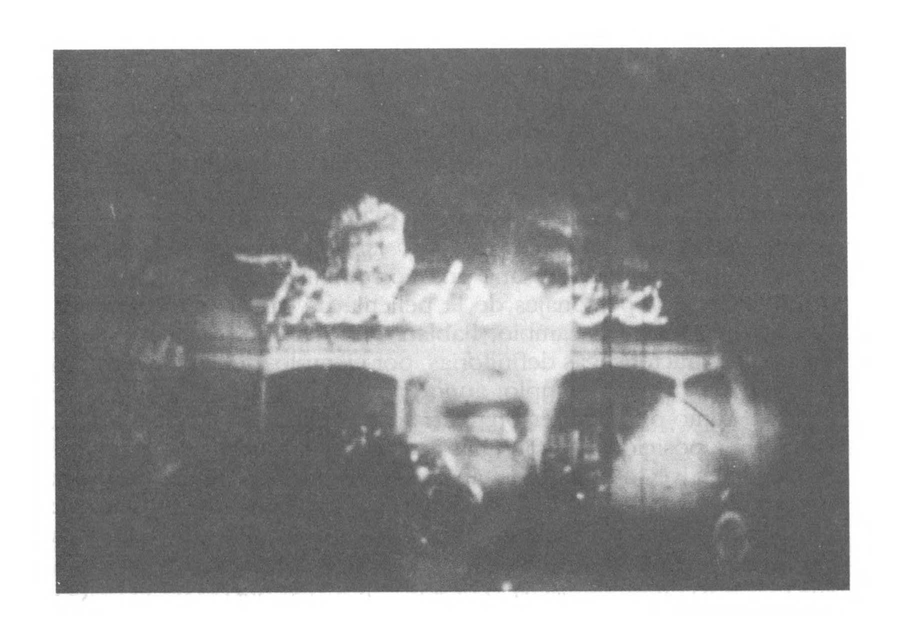
---

[1] He conservado estos términos en francés para evitar la confusión con la utilización que hago de «historia» y «discurso» en otras partes del libro. [N. de la A.]

se una vez tres osos...» constituiría un buen ejemplo de *histoire,* mientras que :"Mmm, acabo de ver tres osos al fondo del jardín» es un enunciado típicamente discursivo. Lo que se deriva de todo esto es básicamente que el *discours* resalta la subjetividad en sus formas de interpelación, mientras que en la *histoire* la interpelación es impersonal. ¿Cómo se relaciona esto con la interpelación cinematográfica, con las formas en que el cine, como modo específico de expresión distinto del lenguaje escrito y oral, se dirige a los espectadores?

El teórico del cine Christian Metz defiende que la interpelación cinematográfica —refiriéndose con ello a los aspectos específicamente cinematográficos— funciona, en su mayor parte, en el nivel de la *histoire,* pues las películas parecen «hablar a» los espectadores de una forma impersonal (Metz, 1976). Según Metz, la enunciación cinematográfica no identifica normalmente a ningún sujeto enunciador en particular: la película parece simplemente estar «ahí» según se va desplegando ante nuestros ojos. En la medida en que no posee una fuente identificable de interpelación, el cine oculta las marcas de su enunciación. Por supuesto que, desde un punto de vista cultural, toda enunciación se origina en algún sitio; el problema reside en que el funcionamiento de la *histoire* da la impresión de que no es así, o de que al menos el enunciador no es un sujeto, sino una instancia narrativa impersonal y omnisciente, el portavoz de una «verdad» absoluta. Se podría pensar que la tesis de Metz conduce a negar la posibilidad de que la enunciación cinematográfica sea discursiva, lo que no es el caso. Incluso el Hollywood clásico tiene ciertos mecanismos con los que incorporar la subjetividad a la interpelación de las películas: por ejemplo, planos que insinúan el punto de vista de un personaje. Otro mecanismo clásico que tiene un cierto carácter discursivo es el flashback subjetivamente marcado. Cada uno de los flashbacks de la heroína de *Alma en suplicio* está marcado por un primer plano que muestra a Mildred hablando en primera persona de su propio pasado, que se funde entonces en el flashback —representación cinematográfica de los hechos que narra el personaje, pero no desde el punto de vista del personaje (véase Fotograma 3.1). Sin embargo, podemos argüir que en casos como éste, en el que el material subjetivo que aparece en la película tiene una duración mayor que uno o dos planos, la forma discursiva de la interpelación tiende a fundirse de nuevo en la *histoire,* porque en ausencia de un punto de vista la enunciación cinematográfica tiene dificultades para mantener la sensación de subjetividad.

Aunque todo esto sugiera que el cine —o, al menos, el cine clásico— privilegia la *histoire* como modo de interpelación, es importante señalar que la *histoire* puede incorporar variaciones en esos modos de interpelación. Me refiero con ello a las variaciones en el punto de vista narrativo, o voz narrativa. En el caso de la novela, po-



3.1 Enunciación discursiva en el cine clásico: fundido al segundo flashback de *Alma en suplicio*.

demos observar que incluso una narración impersonal puede incorporar diferentes puntos de vista. Todorov distingue tres puntos de vista narrativos dentro de la *histoire:* el *punto de vista desde atrás,* cuando el narrador (y el lector) sabe más que los personajes, *el punto de vista con* cuando narrador y lector saben lo mismo que los personajes, y *el punto de vista externo,* cuando narrador y lector conocen menos que los personajes (Todorov, 1977a). La mayor parte de las películas clásicas funcionan desde *la perspectiva desde atrás,* pues el espectador está situado en una posición privilegiada con respecto a lo que saben los personajes de la película de lo que va a suceder. Algunas películas, en cambio, hablan «con» sus personajes. Esta es una de las características definitorias, por ejemplo, del cine negro. En *El sueño eterno,* por ejemplo, aunque no aparezca la voz en off de Marlowe como primera persona narrativa, el espectador no se coloca nunca en la posición de saber más acerca de lo que va a pasar que el propio detective, que es, por tanto, el «enunciador». Otras películas carecen de una definición tan simple de los puntos de vista. Por ejemplo, en *Alma en suplicio,* el hecho de que Mildred «relate» sus dos flashbacks podría insinuar que la suya es la voz narrativa de la película. Sólo en el último rollo descubrimos que puede ser el detective, que la está interrogando, y no Mildred, quien ha contado la «verdad» de lo sucedido. Es el flashback del detective el que resuelve finalmente el enigma planteado por la narración (Cook, 1978a). El punto de vista narrativo del cine clásico es un elemento de las formas de interpelación que merece la pena analizar por lo que revela sobre el lugar de la mujer como «enunciador», sobre su papel en relación con la «verdad» narrativa y al conocimiento.

Para investigar las diferentes formas de la interpelación cinematográfica tenemos que recurrir a algún tipo de método estructural. En todas las formas de la *histoire,* la instancia narrativa se presenta como algo «que está ya ahí», omnisciente y por encima de la subjetividad. En el último capítulo defenderé que una de las marcas del cine clásico de Hollywood es el carácter invisible de sus mecanismos de construcción de significado: la audiencia en conjunto no es consciente de los procesos de significación. Podemos ver ahora cómo producen este efecto de transparencia ciertas formas de interpelación cinematográfica. Puesto que en el cine clásico el significado se presenta como algo «que está ya ahí», en el texto de la película, el sujeto espectador queda instalado como mero receptor de significados aparentemente construidos de antemano. Esto sirve de base a la idea de que la labor de la ideología es producir una apariencia de globalidad y de «esto-ya-estaba-ahí» por parte del sujeto. Por tanto, en la medida en que la *histoire* es el instrumento que permite que se produzca esta apariencia, se convierte en un mecanismo ideológico. Mi opinión es que la *histoire* no es necesariamente una forma de interpelación co-

mún a todos los tipos de cine, como Metz parece insinuar a veces, sino más bien una característica definitoria del cine clásico. Si esto es así, entonces quizá sea posible concebir formas de interpelación cinematográfica que, al poner en funcionamiento lo discursivo, creen sus sujetos espectadores con medios bastante diferentes, aspecto este de gran importancia para cualquier consideración de las alternativas a las formas predominantes de la representación cinematográfica (véase Capítulo 8).

SUTURA

Entretanto, sin embargo, quiero echar una ojeada a un argumento que señala algunos de los modos específicos en que el cine clásico sitúa al espectador con respecto a la significación. Este argumento se centra en el concepto de sutura, que ha sido definido como «la relación del individuo en cuanto sujeto con la cadena de su discurso, donde él figura como ausente bajo la forma de un doble» (Heath, 1976, pág. 261). Esta definición hace referencia al hecho de que en la *histoire* la fuente de la enunciación cinematográfica está normalmente ausente del texto, o es invisible en él. La sutura es el proceso mediante el cual el espectador rellena la laguna producida por esa ausencia, convirtiéndose, de ese modo, en el doble, en el sujeto-dentro-del-texto (Oudart, 1977-8). Podemos ver el proceso de la subjetividad en el cine como algo dinámico y en marcha, pues la enunciación de la película constantemente «absorbe» o captura al sujeto. Daniel Dayan ha concretado el concepto de sutura, al proponer que en el cine el sujeto es generado en el lugar de una ausencia del texto mediante el mecanismo del punto de vista visual. Un mecanismo característico del cine clásico de Hollywood es la estructura de contraplanos, que representa la perspectiva visual de los personajes dentro del espacio ficticio de la película en los momentos (por ejemplo, en una conversación) en que se están mirando. Una típica secuencia de contraplanos aparece en los Fotogramas 3.2-3.4. Existe un número de variaciones sobre esta estructura clásica (Branigan, 1975), pero el aspecto básico es que bajo todas sus formas crea un punto de vista mediante el mecanismo del montaje en continuidad. En el fotograma 3.3, por ejemplo, la mirada del espectador parece proceder de un punto idéntico al de la mirada del personaje A: esta apariencia se consigue con la construcción, mediante el montaje, de un «juego de miradas». El espectador sustituye a A, quien por supuesto está ausente en este plano. Cuando se pasa al plano siguiente, fotograma 3.4, donde A aparece de nuevo en la imagen, el contraplano se cierra y la laguna existente en la relación del espectador con la película queda por el momento «remendada», cosida. Tales momentos de ausencia, presen-



3.2 Primer plano del personaje A .



3.3 Primer plano del personaje B desde el ángulo de visión A.



3.4 Primer plano de A desde el ángulo de visión B.

cia y sutura se repiten a lo largo de la película, asegurando de este modo la marcha del proceso de instalación del espectador en la enunciación cinematográfica.

El aparato cinematográfico

Hasta ahora debería haber quedado claro que el modelo de sujeto del cine que estamos estudiando sitúa al espectador en una posición central en el proceso de la significación cinematográfica. No sólo no podemos considerar espectador y texto por separado, el primero como simple receptor de los significados construidos de antemano por el segundo; es evidente que el proceso de construcción del significado implica la interacción de los dos. En el cine esta interacción tiene lugar en condiciones específicas. El contexto entero, la estructura y el sistema de producción de significado reciben el nombre de «aparato cinematográfico», concepto que ha generado su propio cuerpo de teorías sobre la significación cinematográfica. Se ha argumentado, por ejemplo, que las formas en que este aparato construye la subjetividad del espectador son idénticas a los mecanismos mediante los cuales se crea el sujeto, que son, de hecho, «una simulación de la condición del sujeto» (Baudry, 1976, pág.123). Los argumentos de este tipo tienen tendencia a hacer hincapié en un aspecto en particular de la formación del sujeto: las relaciones inconscientes. A la sugerencia de que el proceso de la significación cinematográfica es el mismo que el proceso del sujeto, la teoría del aparato cinematográfico añade el argumento doble de que la retórica cinematográfica es análoga a la del lenguaje del inconsciente, y que el «estado fílmico» o la «condición cinematográfica» (August, 1979; Barthes, 1979) es similar a los sueños, o que es en cierto sentido una evocación de lo Imaginario. Establecer una analogía entre el estado fílmico, el sueño y el lenguaje del Inconsciente es, claro está, invocar una metáfora muy antigua: la película como un sueño en celuloide. No obstante, si la empleamos con mayor precisión en términos psicoanalíticos, la analogía establece una comparación entre el pensamiento de los sueños y la interpelación cinematográfica, de modo que, por ejemplo, el carácter distante y atemporal de los sueños se considera análogo al carácter de *histoire* de la enunciación cinematográfica. En este sentido, el estudio del aparato cinematográfico es una extensión del estudio de la enunciación cinematográfica.

En cambio, afirmar que la forma de subjetividad que se pone en juego dentro del aparato cinematográfico «imita una forma de satisfacción arcaica experimentada por el sujeto al reproducir su escenario» (Baudry, 1976, pág.118) es abordar una argumentación bastante diferente. Lo que quiere decir es que el estado fílmico reproduce el

escenario de lo Imaginario y rememora las relaciones de la fase del espejo. ¿Sería, por tanto, el estado fílmico pre-lingüístico en cierto sentido? Algunas de las obras que versan sobre el aparato cinematográfico parecen insinuarlo: Baudry, por ejemplo, construye un modelo de este aparato y presenta el lugar que ocupa el sujeto dentro de él desde la perspectiva de una fusión de lo externo y lo interno, de tal modo que el sujeto del cine experimentaría una regresión a un aparato que reproduce el escenario de una satisfacción pre-edípica y prelingüística. Por el contrario, Metz es más cauteloso al afirmar que el cine funciona en el plano de las relaciones simbólicas del lenguaje y la cultura, pero mediante la intervención de lo Imaginario (Metz, 1975). No es mi deseo en este momento detenerme en los detalles de los trabajos teóricos que tratan del aparato cinematográfico, en parte porque en su mayor parte sólo tocan tangencialmente los temas fundamentales de este libro, y en parte porque —al proponer un modelo monolítico de este aparato— me parece que cierran la posibilidad de establecer los rasgos distintivos de los diferentes tipos de cine. Sin embargo, la importancia de estos trabajos es grande, pues defienden que el momento de la recepción es parte integrante del funcionamiento del cine. Además, plantean el tema de la mirada como componente de la relación entre el espectador y el texto en el cine.

LA MIRADA

Al señalar los tres términos que componen el esquema del sujeto, mencioné las relaciones de especularidad y las distintas formas de escopofilia que presenta Freud en su obra sobre los instintos. El acto de mirar —o, más bien, ciertas formas de mirada— es una actividad que diferencia al cine de otras muchas formas de expresión. El ejemplo más obvio de la mirada en el cine es la que tiene como origen al espectador, quien la dirige a las imágenes móviles que aparecen en la pantalla. Pero el concepto de mirada en el cine es mucho más complejo. Por ejemplo, las formas de interpelación cinematográfica pueden también crear miradas *hacia* el espectador. Esto es patente en la estructura de contraplanos (véanse Fotogramas 3.2-3.4): el sujeto espectador, al usurpar la mirada de uno de los protagonistas de la película, se convierte en el objeto de la mirada ficticia del otro protagonista. Al lado de esta tanda de miradas entre espectador y pantalla/imagen, hay que tener en cuenta también el intercambio de miradas entre los personajes dentro del espacio de la película. En algunos momentos, claro está, la mirada ficticia de un personaje puede coincidir efectivamente con la mirada del espectador, y esto quizá constituya un ejemplo de *discours* en el cine clásico. Así sucede en el plano subjetivo, que señala otro ejemplo más de mirada en el cine: la mirada de la cámara.

Al adoptar el modelo lacaniano, Metz defiende que, aunque el cine evoque las relaciones de identificación especular propias de lo Imaginario, el sujeto del cine —como el sujeto hablante— rebasa lo lingüístico y lo especular, lo Simbólico y lo Imaginario (Metz, 1975). En otras palabras, el sujeto del cine no es un sujeto que sufra una regresión al estadio pre-edípico, como proponen ciertas obras sobre el aparato cinematográfico. En su argumentación, Metz enlaza la teoría psicoanalítica sobre la mirada con su propia teoría sobre la especificidad del cine al señalar cómo el cine pone en funcionamiento más ejes de percepción que cualquier otro modo de expresión: y aquí reside la justificación del análisis del concepto de escopofilia en relación con el aparato cinematográfico. El instinto de contemplación es, según Freud, uno de los instintos sexuales o de la libido: es decir, un instinto que funciona a través del juego del placer y del displacer. La escopofilia activa exige, en su aspecto placentero, una distancia entre el sujeto y el objeto, pues es en el juego de la ausencia y la distancia donde se activa el placer. Dado que en el cine el objeto de la mirada del espectador está ausente y distante —como dice Metz, es el «otro lugar primordial»— el estado fílmico ha de ser propicio a la evocación de los aspectos placenteros de la contemplación. Esta contemplación placentera adopta la forma del voyeurismo, en el que el objeto de la mirada se encuentra fuera y distanciado del sujeto, y en donde no cabe, en apariencia al menos, una posible respuesta para el espectador ni bajo la forma de una devolución de la mirada ni bajo la forma de un castigo por haber mirado. El cine, según esta teoría, implica una especie de «mirada ilegal», que constituye una de sus mayores fuentes de placer.

La mirada en el aparato cinematográfico es, por tanto, una relación entre el espectador y lo que sucede en la pantalla. El mirar supone un estado en el que el espectador se identifica con el aparato, o se sitúa con respecto a él. La identificación, según Metz, es virtualmente doble. Puede ser narcisista, pues al contemplar representaciones del cuerpo humano o de partes de él, el espectador se identifica consigo mismo (en qué medida la espectadora se identifica consigo misma es otra cuestión). En este caso, es evidente la conexión entre la identificación narcisista y la identificación propia de la fase del espejo. Pero el proceso de identificación puede tener el carácter más activo típico del voyeurismo, como sucede cuando el espectador se identifica con la cámara: en este caso, el sujeto espectador usurpa el lugar de la cámara. En la relación propia del voyeurismo, donde el espectador adopta el lugar de la cámara como origen de la mirada, el sujeto del aparato cinematográfico queda colocado como centro y origen del significado, porque coinciden los puntos de vista del espectador, la cámara, y, ciertamente, del proyector. Por tanto, la instancia de la mirada en el aparato cinematográfico constituiría al sujeto

espectador como sujeto global y unitario, al inaugurar «una visión total que se corresponde con el concepto idealista de la integridad y homogeneidad del "ser"» (Baudry, 1974-5, pág.42).

Con esta breve exposición del modelo psicoanalítico de sujeto he pretendido ampliar los márgenes de la discusión sobre la especificidad del cine con la que se abría este capítulo. Si se adopta este modelo, es posible esbozar una teoría relativamente matizada de los mecanismos del cine clásico, del papel del espectador como sujeto dentro de esos mecanismos, y de las formas en que la retórica del cine clásico sitúa y construye al sujeto. Tal concepción es una condición previa útil, y hasta esencial, para introducirnos en los dos campos de trabajo cruciales en la cuestión de las relaciones entre cine y feminismo. Es necesario tanto estudiar el lugar de la mujer —como representación y como sujeto espectador— en el aparato del cine clásico como avanzar hacia el descubrimiento de cómo se pueden poner en juego formas de subjetividad distintas de las privilegiadas por el cine clásico. El resto del presente capítulo está dedicado al análisis del primero de estos dos campos, con el objetivo de establecer algunas bases para la discusión posterior sobre las relaciones del feminismo con las formas predominantes y no predominantes de cine, que plantearé en los capítulos siguientes.

Aunque creo que la teoría psicoanalítica ofrece un marco de referencia aprovechable para el estudio de temas de importancia en el análisis feminista del cine clásico, la mayor parte del trabajo llevado a cabo en ese campo fracasa de modo evidente a la hora de plantear explícitamente cualquiera de esos temas. Como este modelo tiende a poner entre paréntesis lo que sucede realmente en la pantalla, para dedicarse al análisis bien de la relación entre la imagen de la pantalla y el sujeto espectador, bien de la constitución de ese sujeto espectador, suele dejar sin tratar los aspectos que conciernen directamente a las representaciones (la obra de Dayan sobre la sutura es una excepción). Además, el sujeto espectador que se sitúa en el centro del debate suele ser andrógino, o neutro, o masculino: en cualquier caso se considera que la instalación del sujeto es indiferente con respecto al sexo. Por ello, no se presta atención alguna a las cuestiones de cómo genera el cine significados sobre «la mujer», o de cómo se dirige el cine clásico a los espectadores en cuanto sujetos sexuados. Ambas cuestiones son de importancia vital para el feminismo: por una parte, para entender los mecanismos del cine clásico y, por otra, para realizar transformaciones en dichos mecanismos. Como el problema de la diferenciación sexual de la subjetividad y sus relaciones con la representación cinematográfica es un territorio inexplorado aún en su mayor parte, por el momento no hay modo de ofrecer una respuesta definitiva a esas cuestiones. Por el contrario, la tarea de la actividad cinematográfica feminista es seguir desbrozando y cartografiando este

territorio. Puesto que estos temas surgen continuamente en este libro, me limitaré a señalarlos aquí centrándome primero en la cuestión de la mirada en el cine y la mujer como representación, y después en el concepto del carácter femenino o masculino del sujeto espectador.

Laura Mulvey ha estudiado la cuestión del voyeurismo como característica tanto de la relación espectador-texto como de las representaciones de la mujer en el cine clásico de Hollywood en un artículo en que analiza el problema del placer visual y la narrativa cinematográfica. Al defender que el cine es «un mundo herméticamente sellado que se despliega de forma mágica, indiferente a la presencia del espectador, y que produce en él una sensación de separación y de estar jugando con su fantasía de voyeur» (Mulvey, 1975, pág.9), Mulvey está recurriendo implícitamente al concepto de *histoire* como característica de la interpelación cinematográfica, ligándola al placer de la mirada. Como Metz, Mulvey propone que en esta relación espectador-texto, las estructuras de identificación son tanto narcisistas, pues el espectador se identifica con su propio retrato, como, más específicamente, voyeuristas, en el sentido de que la mirada del espectador usurpa la mirada de la cámara. Mulvey también insinúa —como Metz, Oudart y Dayan— que esta relación mirada/identificación describe cómo queda atrapado el espectador en la narración de la película. En lo que se separa Mulvey de los demás es en su idea de que, en lo que concierne a la mirada, el elemento de espectáculo del cine clásico puede algunas veces ir contra la corriente narrativa al detenerla en favor de la contemplación erótica de la imagen; así, como representación, la mujer puede a veces funcionar como elemento del espectáculo y, por tanto, constituirse en elemento perturbador en la identificación narcisista/voyeurista del espectador. Lo que se presupone con ello es que el espectador es masculino, o que las formas de interpelación cinematográfica lo modelan como tal, posición ésta mucho más compleja.

Lo que Mulvey sugiere es que, en cuanto espectáculo, el cine coloca a la mujer como objeto de la mirada (no sólo de la de los espectadores, sino también de la de los protagonistas dentro del espacio ficticio de la película), pero que como tal mujer evoca no sólo los aspectos placenteros de la mirada, sino también los tenebrosos. Este punto sirve de premisa al argumento psicoanalítico que liga la ansiedad de la castración a la conciencia, que el niño adquiere al mirar el cuerpo de su madre, de que ésta carece de pene. En el contexto histórico social de la familia patriarcal, esta aparente carencia constituye una amenaza por su asociación a ciertas relaciones de poder: en el complejo de Edipo, la intervención del padre demuestra al niño que la madre no es, después de todo, tan omnipotente como parecía. Freud afirma que es en este proceso donde el cuerpo de la madre comienza a significar la amenaza de la castración y de la ausencia de

poder, y que las relaciones de contemplación asociadas al proceso edípico se trasladan a las representaciones de la mujer en general. Por tanto, las representaciones de la mujer pueden en ciertos aspectos constituir una amenaza para el observador: «De este modo, la mujer en cuanto icono, exhibida para la contemplación y disfrute de los hombres, controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que significó originariamente» (Mulvey, 1975, pág. 13). Se puede contrarrestar esta ansiedad convirtiendo a la mujer, o a la imagen de la mujer, en un fetiche: es decir, ignorando y anulando los aspectos castradores de la imagen otorgándoles un signo contrario mediante la idealización de esa imagen (Freud, 1927). El cine clásico consigue ofrecer una imagen de la mujer típicamente fetichista mediante primeros planos prolongados que, al interrumpir la corriente narrativa, constituyen a la mujer en espectáculo, y también mediante un elegante vestuario, el maquillaje, el escenario y la iluminación que rodea a las estrellas femeninas. Mulvey es capaz, por tanto, de explicar la excesiva idealización a la que se somete la imagen de la estrella femenina en el cine clásico mediante el concepto de fetichismo.

Una buena parte de los trabajos discutidos en este capítulo, a pesar de que centran su atención en el problema de la especificidad de las formas cinematográficas de interpelación y en las relaciones espectador-texto, tiene la tendencia de hacer homogéneo el aparato cinematográfico, presentándolo como un monolito indiferenciado en el que todas las formas de representación y todas las relaciones de contemplación quedan reducidas a un único modelo. Por el contrario, la teoría de Mulvey amplía la perspectiva psicoanalítica al forzar al estudio, primero, de las posibles alternativas al cine clásico, y, después, de la especificidad de la instalación del espectador sexuado en el cine clásico.

Al examinar los argumentos psicoanalíticos concernientes a la constitución de la subjetividad, no hice ninguna refencia específica a su posible carácter masculino o femenino. No obstante, Lacan ofrece una teoría de la formación del sujeto sexuado en el lenguaje. En pocas palabras, defiende que el momento privilegiado, hablando en términos del desarrollo evolutivo, en la construcción del sujeto sexuado es el complejo de Edipo, que estructura la conciencia de la diferencia sexual. Lacan argumenta que el momento en el que la mirada del niño descubre la ausencia de pene en la madre forma el patrón para el surgimiento del lenguaje como juego de presencias y ausencias, y como diferencia. Lacan continúa diciendo que el falo —que es la representación simbólica del pene— adquiere las características de un significante, de un portador de significado en el lenguaje. La inmersión del niño en el orden simbólico del lenguaje se basa, de acuerdo con esta perspectiva, en la Diferencia y la Carencia. Diferencia, por-

que la diferencia sexual en relación con la significación (tener o no tener falo) está organizada sobre el funcionamiento del lenguaje como diferencia —la premisa lingüística consiste en que el significado emerge de la diferencia entre significantes, en su articulación recíproca, más que de los significantes en sí mismos. Carencia, porque niño y niña ocupan diferentes posiciones con respecto a la posesión o carencia de falo: de este modo, Lacan puede afirmar que la relación de la mujer con el orden simbólico del lenguaje está estructurada por la Carencia (Coward *et al.*, 1976). Por tanto, la niña sí que pasa por el complejo de Edipo para entrar en el orden simbólico —no está, como a veces se dice— encerrada en «la penumbra de lo Imaginario», excluida para siempre del lenguaje. Pero a diferencia del niño, para hacerlo tiene que dotar de sentido a la Carencia, lo que significa que vive una relación con el lenguaje específica desde el punto de vista sexual. Se podría argumentar que éste es uno de los mecanismos centrales del patriarcado, pues las relaciones sociales y familiares del patriarcado dan forma al cáracter históricamente específico adoptado por el complejo de Edipo, de manera que la progresiva adquisición del lenguaje tiene lugar según el mismo preoceso que la organización estructural de la sexualidad en el patriarcado (Kuhn, 1978b)[2].

Planteada así la teoría lacaniana sobre la formación del sujeto sexuado, nos conduce inmediatamente a la cuestión de la relación del sujeto femenino, o de lo femenino en general, con la significación. En consecuencia, aunque los estudios sobre psicoanálisis y cine lo hayan dejado a un lado, o simplemente ignorado, también plantea el problema del espectador como sujeto sexuado. Por el momento, este tema sólo puede tener la forma de una serie de preguntas en busca de posibles respuestas: respuestas que bien podrían forzar a variar la perspectiva desde la cual se plantearon las preguntas. En el examen de estas preguntas, me centraré en dos temas interrelacionados: el de las formas de interpelación del cine clásico con respecto al sexo y al sujeto espectador por una parte, y, por otra, el de la relación específicamente femenina con el lenguaje y la significación y en lo que ello puede significar para el cine. Como sucede tan a menudo con los temas planteados desde una postura feminista, estas dos cuestiones inmediatamente trascienden los términos en que fueron planteadas, desbordando los límites del examen de los mecanismos del cine clásico para entrar en todos los campos de interés de este libro.

---

[2] Es fácil ver cómo argumentos de este tipo pueden provocar la ira de las feministas. Aun aceptando la idea de que la forma adoptada por el complejo de Edipo pueda ser variable más que universal desde el punto de vista histórico, ¿qué se puede hacer con la elevación aparentemente arbitraria del falo a significante trascendental?

El análisis de Mulvey de los mecanismos de voyeurismo y de escopofilia fetichista del cine narrativo y de la constitución de la mujer como espectáculo supone que el espectador es masculino: o quizá, lo que no es lo mismo en absoluto, que tal tipo de cine se dirige a espectadores masculinos. La idea de que las representaciones de la mujer evocan la ansiedad de la castración, por ejemplo, se basa en un argumento psicoanalítico centrado específicamente en la relación del niño con el complejo de Edipo. La escopofilia podría adoptar formas diferentes si el significado de la carencia de pene en la madre —o, en realidad para lo que aquí nos interesa, su posesión de una vagina— no fuera, de hecho, la diferencia sexual. La pregunta, entonces, es: ¿hay relaciones de contemplación específicamente femeninas, y, si es así, cuáles son? Si la argumentación de Mulvey es correcta, y si en algún sentido los argumentos de Metz y los restantes también lo son, el cine clásico se distingue efectivamente por formas de interpelación que, al menos por su evocación de ciertos tipos de contemplación, proponen la subjetividad masculina como la única subjetividad posible. ¿Qué significa esto exactamente para las mujeres en cuanto espectadoras de cine, dado que las mujeres van al cine, y de hecho para ciertos tipos de películas han constituido una gran parte de la audiencia?[3] Puede significar varias cosas: por ejemplo, que la audiencia femenina puede quedar «atrapada» por la retórica del cine clásico porque en algún nivel se identifica con las formas «masculinas» de interpelación. Esto quizá sea otra manera de decir que las formas de interpelación cinematográficas no han construido, en este momento de la historia al menos, un sujeto espectador sexuado: o quizá que género socio-biológico y subjetividad sexuada no son necesariamente términos equivalentes, de manera que la especificidad de «lo masculino» ha llegado a ser de alguna manera universal. Si esto es así en la realidad, dice mucho de la hegemonía de lo masculino en la cultura, indica que el cine clásico ofrece unas formas de interpelación que, para tener sentido, tienen que des-feminizar a la espectadora femenina. Por el contrario, se podría pensar que las mujeres en estas circunstancias son capaces de mantenerse a distancia de los mecanismos ideológicos del cine clásico, pues el lugar marginal que ocupan en relación con estas formas de interpelación puede conducir a la formación de una perspectiva crítica. Si es así, las interpretaciones de los textos clásicos de Hollywood realizadas desde la teoría feminista del cine (véase Capítulo 5) adquieren un carácter más incisivo.

La cuestión de si existen relaciones de mirada específicamente fe-

---

[3] Se debe trazar una distinción entre los conceptos de *audiencia* como grupo social y *espectador* como sujeto al que se dirigen los mecanismos de un texto cinematográfico. Esta distinción se retoma en el Capítulo 9.

meninas plantea también el problema del lenguaje femenino en oposición al masculino o lenguaje dominante y de lo que ello pueda significar para el cine. Podemos analizar esta cuestión de modos diferentes. Lacan, por ejemplo, al proponer que la especificidad de la relación de la mujer con el complejo de Edipo significa que su acceso al lenguaje está estructurado por la Carencia, está de hecho diciendo que la relación de la mujer con el lenguaje posee caracteres específicos. Pero al constituir a la mujer como «lo otro», la argumentación se detiene aquí sin desarrollar el asunto de la mujer y el lenguaje. Otras teorías han aceptado el concepto de la mujer como «lo otro» para defender que la mujer existe fuera del lenguaje, que está confinada al orden pre-simbólico de lo Imaginario, que en realidad carece de lenguaje. Aunque esto pueda ser verdad en la medida en que, como han defendido muchas feministas, el lenguaje no pertenece a las mujeres, o es inadecuado para nuestras necesidades (Spender, 1980), sin embargo, en su sentido literal niega que la relación específica de la mujer con el complejo de Edipo estructure el acceso al lenguaje y a la cultura. Lo que se podría argumentar en este punto, es que la mujer podría mantener un lugar privilegiado en relación con lo Imaginario, o que podría estar relativamente cercana a lo Imaginario. Pero esto no es en absoluto lo mismo que decir que la mujer está excluida del lenguaje. Las teorías relativas al predominio de la voz, del sonido, del ritmo y de lo «poético» en la escritura femenina se suelen basar en esta última postura (véase Capítulo 1).

Estos argumentos sobre la mujer, lo femenino y el lenguaje tienen todos, de un modo u otro, como fundamento la idea lacaniana de que el falo es el significante privilegiado que estructura las relaciones simbólicas, pues ve a la mujer como «lo otro» en relación con el lenguaje. Otras teorías, sin embargo, ofrecen una perspectiva de la mujer y del lenguaje basada en versiones alternativas del complejo de Edipo. La conceptualización que hace Luce Irigaray sobre la especificidad de la relación de la mujer con el lenguaje (véase Capítulo 1) recoge exactamente este punto: la importancia y la significación de los «dos labios» de la vagina sugieren una ausencia de fijación del significado y de la subjetividad en oposición a la coherencia y aparente globalidad de la subjetividad que implica la erección del monolítico falo como significante primario (Irigaray, 1977). Lo que quiere decir esto es que la relación femenina con el lenguaje constituiría un desafío a la subjetividad ideológicamente unitaria construida, de acuerdo con el modelo lacaniano, en y mediante la significación. En consecuencia, la relación femenina con el lenguaje podría llevar a cabo una subversión del orden simbólico. ¿Qué significa esto para el cine, dado el carácter central que ocupa la mirada en el aparato cinematográfico? Esta cuestión, en mi opinión, queda abierta. La postura de Mulvey es que cualquier alternativa al cine clásico sería un desafío a las relaciones

de contemplación características de esta forma de cine. Para conseguirlo, habría que «dejar en libertad la mirada de la cámara en su materialidad en el tiempo y en el espacio y la mirada de la audiencia en su dialéctica, en su apasionada distancia» (Mulvey, 1975, pág. 18). No obstante, no liga explícitamente esto con la noción de un lenguaje cinematográfico «femenino» (Heath, 1978). Se podría argumentar, sin embargo, que un cine que evocara placeres de la mirada ajenos a las estructuras masculinas del voyeurismo podría sentar una aproximación «femenina» a la significación cinematográfica.

TERCERA PARTE

Hacia una nueva interpretación del cine clásico: Feminismo y teoría del cine

La tercera parte de este libro versa sobre el feminismo y su relación con la crítica y la teoría del cine. La teoría feminista del cine constituye un campo de trabajo dentro de la esfera más amplia delineada por las relaciones entre feminismo y cine. Las aportaciones feministas a la teoría del cine se han desarrollado paralelamente —a veces de forma independiente, pero más a menudo mano a mano— a la realización de películas feministas, actividad que puede sustentarse ahora en un extenso cuerpo de doctrina. En el estudio del feminismo y el análisis del cine, empezaré por revisar, en el Capítulo 4, algunos problemas teóricos y metodológicos sobre la existencia de un análisis específicamente feminista del cine, de un acercamiento feminista a la teoría del cine. Los dos siguientes capítulos los dedicaré a discutir aspectos concernientes a la aplicación y posibilidades de los recientes trabajos llevados a cabo en la teoría feminista del cine que tratan de textos e imágenes, en particular de los del cine clásico.

Capítulo IV

Hacer visible lo invisible

Abriré el debate sobre la teoría feminista del cine planteando y examinando algunas cuestiones que surgen en cuanto unimos en una única tentativa crítica dos áreas de pensamiento y práctica, cada una de ellas con una existencia previa e independiente de la otra. ¿Cómo podríamos definir el conjunto de trabajos que reciben el nombre de teoría feminista de cine? Y, lo que es más importante, ¿cuáles son sus objetivos y qué perspectivas o metodologías ha adoptado o podría adoptar? En lo que respecta a sus objetivos, ¿qué efectividad han tenido hasta ahora las perspectivas y los métodos empleados? ¿Existen lagunas o ausencias en el análisis feminista del cine a las que sería provechoso prestar atención? ¿Hay «callejones sin salida», o, por el contrario, zonas que exigen un mayor desarrollo? Al tratar estas cuestiones, volveré a ciertos temas que ya habían surgido en capítulos anteriores. No obstante, por ahora, me centraré específicamente en el feminismo en cuanto posición teórica que puede configurar, informar, o incluso transformar ciertos tipos de análisis de películas. En otras palabras, lo que me interesa ante todo es la especificidad del acercamiento feminista a la teoría del cine.

Inmediatamente surge un problema, de extrema importancia además en este contexto, y no tan sencillo como podría parecer a primera vista: si vamos a trabajar sobre algún concepto de teoría feminista de cine, ¿qué debemos entender exactamentemente por «feminista»? En este momento, sería útil establecer una distinción entre el feminismo como perspectiva teórica y el feminismo como metodología. Es decir, por una parte, podemos considerar el feminismo como un modo de ver el mundo, como un marco de referencia o una posición ideológica desde donde se puede examinar todo aquello que

uno desee examinar. O alternativamente, como un conjunto de herramientas conceptuales, como un método o conjunto de métodos, incluso como un modelo analítico, mediante el cual se puede analizar un objeto: en este caso, el cine. Expuesto de este modo, resulta obvio que perspectiva ideológica y metodología no funcionan en la realidad de modo independiente, pero no es menos cierto que esta distinción conceptual es fundamental e importante. En mi opinión, ofrece no tanto una metodología cuanto una perspectiva —unas gafas, podríamos decir— con la que contemplar las películas (Kaplan, 1976; *New German Critique,* 1978). Lo que veamos a través de nuestras gafas feministas configurará, claro está, lo que decidamos analizar y quizá también hasta cierto punto el modo en que decidamos analizarlo. Por tanto, la teoría feminista implica adoptar una postura o una posición inequívoca en relación con el objeto y, en este sentido, no resulta neutral desde el punto de vista político. Hacer teoría feminista es comprometerse, de forma consciente o no, en la participación en la teoría o en la cultura. Pero afirmar esto simplemente suscita otra serie de cuestiones, cuestiones que se alinean en dos conjuntos de temas interrelacionados. El primero se centra en la metodología: si el feminismo no ofrece ninguna metodología determinada para, pongamos, el análisis de películas, ¿de qué herramientas puede echar mano el análisis feminista? El segundo conjunto de temas concierne al grado en que se puede considerar el feminismo como una perspectiva unitaria y a las consecuencias que tiene para la teoría feminista del cine el carácter polifacético del feminismo. En este punto me enfrento con una dificultad, en la medida en que las directrices adoptadas hasta ahora por el feminismo y las directrices virtualmente disponibles son dos cuestiones bastante diferentes. Por ello, en la discusión siguiente trataré de mantener esta distinción tan claramente como me sea posible.

En primer lugar, sobre la cuestión de la metodología creo que hay dos posibles opciones. La primera se basaría en la premisa de que la metodología, podría, o debería, surgir de la perspectiva feminista misma: en este sentido, entonces, defenderíamos o que se puede adoptar o desarrollar una metodología característicamente feminista, o quizá que el propio feminismo incorpora en sí mismo una metodología adecuada. La segunda opción se basaría en una completa separación, al menos inicialmente, entre metodología y perspectiva, de modo que las herramientas para el análisis de las películas desde una perspectiva feminista se inspirarían en métodos de análisis cultural ya disponibles y en funcionamiento fuera de la esfera del feminismo en sí. Esta última opción exige la adecuación de las metodologías existentes a un proyecto nuevo. Más aún, podríamos pensar que la adecuación al análisis feminista de metodologías surgidas de otras teorías en realidad transformaría el cuerpo de pensamiento de donde hemos

sacado los métodos, afirmación que encontramos frecuentemente en todo tipo de obra teórica feminista.

La teoría feminista del cine en conjunto se ha inclinado más por la segunda opción metodológica que por la primera: es decir, se ha inclinado por la adopción o adecuación de metodologías desarrolladas fuera de la esfera del feminismo. Estos métodos en su mayor parte se inspiran en análisis sociológicos de la producción cultural, en estudios sobre la cultura y en el campo más limitado de la teoría del cine. Los métodos de base sociológica sitúan las imágenes, los papeles y las representaciones de las mujeres que aparecen en el cine como fenómenos que reflejan, o están quizá determinados por, la posición de las mujeres en el mundo «real» o en la sociedad. La teoría feminista del cine que busca sus métodos más específicamente en la teoría del cine en su mayor parte suele basarse, por el contrario, en un concepto de representación como algo mediatizado, como un constructo social e ideológico, como un proceso autónomo o relativamente autónomo de producción de significado que no se relaciona necesariamente de modo inmediato con el mundo y la sociedad «reales», ni los refleja de forma no problemática. Así, su principal foco de interés ha residido en estudiar de qué forma se ha convertido la mujer en un conjunto de significados a través de los procesos de significación cinematográfica. Puesto que tiene como tema fundamental los procesos mediante los cuales se generan significados en el cine, los trabajos realizados en esta formulación teórica han tomado como base la semiótica, junto con otras disciplinas relacionadas, como el estructuralismo y el psicoanálisis (Kaplan, 1977). De hecho, gran parte del trabajo de este libro se apoya, de manera evidente, en la teoría semiótica, aunque sólo sea porque creo que la semiótica y las metodologías a ella asociadas han jugado un papel fundamental en la elaboración de un conjunto de obras muy útiles para la teoría del cine en general y para la teoría feminista del cine en particular. Esto no quiere decir, no obstante, que una teoría feminista del cine basada en la semiótica carezca de inconvenientes. En primer lugar, otros acercamientos a la teoría del cine han quedado, a veces, relegados en favor de esta forma de análisis, lo que ha tenido como consecuencia que no se hayan podido tratar ciertos temas cruciales para la teoría feminista del cine (Gledhill, 1978): estudiaré este punto con más detalle más adelante. Además, —aunque quizá en el fondo esto no sea tanto un problema como una ventaja— la adecuación de los métodos de la semiótica del cine ha producido una crítica de esa misma teoría, y de este modo ha provocado una transformación de carácter retroactivo de la propia semiótica del cine. En otras palabras, el acercamiento feminista ha supuesto un replanteamiento de los mismos métodos que había adoptado. Esta es una de las razones por la que las feministas comprometidas en este tipo de teoría del cine se han sentido capaces de defender

su apropiación de lo que se venía considerando metodologías y teorías «patriarcales» (Johnston, 1973a; Mulvey, 1975; *New German Critique,* 1978).

El desarrollo de la teoría feminista del cine se ha visto muy influido por el desarrollo de otros campos y viceversa. Sin embargo, este proceso no tiene un carácter necesario o inevitable: se ha producido por una variedad de razones, que no tienen que ver todas con la naturaleza misma del feminismo. Dejando a un lado por el momento los desarrollos reales que han tenido lugar hasta ahora en el campo de la teoría feminista del cine, es evidente que las opciones teóricas y metodológicas virtualmente disponibles deben quedar en cierta medida delimitadas por la gama de perspectivas y de prácticas del propio feminismo. Es decir, parece plausible suponer *a priori* que perspectivas feministas diferentes tenderán a favorecer acercamientos metodológicos diferentes. Sin embargo, me parece que esta relación puede estar mediatizada en la práctica por las diferentes cuestiones políticas en las que se interesan los distintos tipos de feminismo.

No obstante, las diferencias metodológicas no se siguen de manera inmediata de las diferencias políticas. Y de hecho para la teoría feminista del cine, tal y como se ha desarrollado efectivamente en los últimos diez años, las cosas no son tan simples ni tan definitivas como podría sugerir una categorización de los diferentes tipos de feminismo. En primer lugar, las diferencias entre las prácticas políticas feministas no son en sí mismas fáciles de concretar, y, en segundo lugar, la teoría feminista del cine no se ha desarrollado a partir de una preocupación fundamental por la pureza o la consistencia con respecto a una determinada posición feminista. A pesar de la enorme auto-conciencia con que se ha desarrollado la teoría feminista del cine, no se ha adherido abiertamente a ninguna corriente particular del feminismo: esas diferencias que existen en la postura feminista suelen quedar implícitas y ser discernibles sólo *a posteriori*. La mayor parte de las clases de teoría feminista del cine comparten la preocupación, de base muy amplia, por observar los productos y las instituciones culturales de la sociedad patriarcal desde una posición feminista. Esta preocupación se ha reflejado en el interés con que se han estudiado los silencios de los *textos* de las películas en relación con las mujeres, con «la exclusión de la voz de la mujer y su posición dentro del texto como objeto» (Martin, 1976, pág. 12). Este interés, desde un punto de vista teórico, tiene el poder de reunir distintos discursos feministas. Por ello, nos encontramos con una preocupación que puede ser compartida por diferentes prácticas feministas: la de ser sensibles a lo que a menudo pasa inadvertido, a lo que se toma por natural, a lo que se da por supuesto en una sociedad sexista. El objeto compartido de tal atención fue en un principio, y aún hoy sigue siendo, el cine clásico, y en particular su apoteosis en las produccio-

nes del sistema de estudios de Hollywood en los años 30 y 40. Así pues, la teoría feminista del cine comienza su andadura con el objetivo común de analizar películas existentes, en especial películas de Hollywood, y dirige su atención a ciertos aspectos de ellas que con frecuencia pasan inadvertidos. Estos aspectos consisten no sólo en presencias —las formas explícitas en que representan a las mujeres, los tipos de imágenes, los papeles otorgados en las películas—, sino también en las ausencias —las formas en que las mujeres no aparecen en absoluto en las películas o no están en cierto modo representadas en ellas. Puesto que en una sociedad sexista las presencias y las ausencias no resultan inmediatamente discernibles para el espectador ordinario, aunque sólo sea porque ciertas representaciones parezcan bastante corrientes y obvias, podemos decir que el proyecto fundamental del análisis feminista del cine consiste en hacer visible lo invisible.

Hacer visible lo invisible es una actividad analítica que puede ejercerse en distintos niveles. El objeto más obvio de este tipo de actividad quizá sea el propio texto de la película: un análisis feminista puede proponer una interpretación que comience por exponer las ausencias del texto, o por señalar de qué modo construye a las mujeres mediante sus imágenes o su estructura narrativa. Pero la actividad de hacer visible lo invisible puede ejercerse también en el nivel de la realización misma de las películas, mediante el examen del lugar que ocupan las películas en el contexto en que han sido realizadas, analizando cómo se arman las películas, qué tipos de relaciones sociales están implicados en el proceso, y qué relaciones existen entre los modos de producción y la formación de estructuras y mecanismos textuales puestos de evidencia por la perspectiva feminista. Así pues, la teoría feminista del cine podría funcionar tanto en el nivel del texto como en el del contexto, y pretendería, idealmente, delinear la relación entre ambos. Un modelo tal constituye, al menos por el momento, un proyecto o un objetivo, más que la descripción del estado de la teoría. De acuerdo con una determinada postura, por ejemplo, la teoría feminista del cine debería

> desarrollar y emplear un análisis de nuestra cultura que incluya una perspectiva política, el conocimiento de las condiciones económicas, y el papel de la ideología. En segundo lugar, la [teoría] feminista debe poder y querer someter al análisis las películas mismas... La crítica feminista debe tener en cuenta la entera dinámica de la estructura narrativa y emplear las herramientas que permitan comprender a fondo las películas. Por último, debe ofrecer un análisis de las posibles relaciones entre arte e ideología en toda su complejidad (Place and Burton, 1976, pág. 56),

mientras que otra escritora defiende que

> una buena teoría incluye la explicación de los mecanismos que funcionan *dentro* de la película (forma, contenido, etc.) y de los mecanismos que van más allá del producto que es la película (mecanismos como la industria del cine, la distribución, las expectativas de la audiencia, etc.) (Lesage, 1974, pág. 13).

Lo que estas autoras exigen de una teoría feminista del cine es que se centre en los textos de las películas y en sus contextos sociales e históricos, aunque quizá exista una diferencia entre ellas en lo que respecta a los modos precisos de conceptualizar la noción de contexto. No obstante, lo más importante de ambos modelos es, en primer lugar, que son eso: modelos, algo a lo que ha de dirigirse la teoría feminista del cine, y, en segundo lugar, que ambos proponen, con distinto grado de explicitud, que la teoría feminista del cine debería tener en cuenta los mecanismos específicos de los textos fílmicos, sin por ello arrancar esos textos de los contextos sociales en que están inmersos en cuanto productos culturales. A pesar de estas recomendaciones de perfección, la teoría feminista del cine ha tomado, en su desarrollo efectivo, senderos bastante diferentes, aunque podría estar caminando hacia esos objetivos, dando, no obstante, algún que otro rodeo. Un recuento de la historia y de la evolución de la teoría feminista del cine podría arrojar alguna luz sobre este proceso: podría también servir para «situar» las discusiones de los dos siguientes capítulos. En cualquier resumen breve, las posturas quedarán algo simplificadas y el recuento habrá de ser selectivo: espero que en este caso no hasta el punto de la inexactitud. Por otra parte, me limitaré, casi siempre, al mundo de habla inglesa, en concreto a Gran Bretaña y a los Estados Unidos.

Los acercamientos feministas conscientes al cine comienzan a desarrollarse a ambos lados del Atlántico más o menos simultáneamente, y en gran medida de forma independiente, durante la década de los 70: de hecho, 1972 parece ser el año decisivo para la teoría feminista del cine. En Norteamérica, unos cuantos festivales de cine de mujeres —el primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York (1972) y el Festival de Mujeres y Cine de Toronto (1973)— coinciden con la publicación de tres libros de crítica feminista de cine: *From Reverence to Rape* (1975) de Molly Haskell, *Popcorn Venus* (1973) de Marjorie Rosen y *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974) de Joan Mellen. Aunque hay importantes diferencias de postura entre esos libros (Johnston, 1975c; Place and Burton, 1976), los tres están dedicados al examen del lugar que ocupa la mujer en el cine clásico: Haskell y Rosen se ocupan principalmente de Hollywood, Mellen del cine europeo «de arte y ensayo». Más o menos por las mismas fechas, 1972, comienza a publicarse la revista *Women and Film*, y en ese año otra revista americana, *Velvet*

Light Trap, dedica un número entero a artículos sobre las mujeres y Hollywood. Estos escritos eran, en parte, descriptivos o periodísticos, y donde se adoptaba una perspectiva teórica, la metodología solía ser sociológica o casi sociológica. Por ejemplo, se estudiaban los personajes femeninos de las películas en función de papeles o estereotipos, y se asignaban papeles femeninos estereotipados —la vampiresa, la chica de al lado, la madre, etc.— de acuerdo con su grado de «verismo», con el grado en que reflejaban, o suavizaban, las contradicciones y los conflictos de la vida «real» de las mujeres. Otro de tema de análisis era si los cambios producidos, en el curso del tiempo, en la forma de retratar a las mujeres reflejaban, de un modo u otro, los cambios de la sociedad. El título del libro de Molly Haskell resume su idea de que existe una relación, a veces directa, a veces inversa, entre las imágenes de la mujer que ofrece el cine y su estatus social. El marco de referencia de todas estas obras queda definido por la presunción, compartida y generalmente implícita, de que existe una relación entre la representación cinematográfica y el «mundo real»: una película, al registrar o reflejar el mundo de una manera directa o mediatizada, sirve, en cierto sentido, de vehículo para transmitir significados que se originan fuera de ella: en las intenciones de los realizadores, quizá, o en las estructuras sociales. Puesto que dondequiera que se sitúe su origen, los significados se ven como entes que existen previamente a su transmisión a través de las películas, existe cierta tendencia a considerar el cine como un medio neutro de comunicar significaciones ya constituidas.

Por la misma época, comenzaba a desarrollarse en Gran Bretaña un acercamiento bastante diferente a la teoría feminista del cine, inaugurado por la primera proyección de cine de mujeres en el Festival de Cine de Edimburgo de 1972 y la publicación en 1973 de *Notes on Women's Cinema,* un opúsculo editado por Claire Johnston. Las diferencias existentes entre la teoría feminista del cine de Estados Unidos y Gran Bretaña se han explicado y caracterizado posteriormente a partir de la divergencia de las actitudes en lo referente a la actividad teórica. Se ha propuesto que mientras que la teoría feminista del cine en Gran Bretaña «quería primero desarrollar una posición teórica viable basada en una investigación en profundidad de la naturaleza del cine» (Kaplan, 1977, pág 394), la postura americana era más descriptiva y menos analítica. No obstante, la crítica americana estaba también basada , como he indicado ya, en un conjunto de presuposiciones teóricas y metodológicas: lo que ocurría es que no se hacían explícitos esos fundamentos teóricos en las obras mismas, y no constituyeron en sí un tema de discusión, como sucedió en Gran Bretaña. Otra diferencia consistía en que mientras la postura americana se basaba libremente en varias formas de crítica sociocultural y periodística, la versión británica descansaba conscientemente en teo-

rías y métodos que se estaban desarrollando por entonces en el terreno más limitado de los estudios sobre el cine, y los combinaba con una perspectiva feminista para producir una variante de la teoría feminista del cine auto-consciente y destinada a ser teóricamente rigurosa.

Las disciplinas a las que se recurría en la teoría del cine eran el estructuralismo, la semiótica y, hasta cierto punto, el psicoanálisis. Todas ellas tiene como premisa la presunción de que los significados, lejos de ser tomados del «mundo real» y simplemente transmitidos a través del medio cinematográfico, se generaban realmente en y a través de los mecanismos de los propios textos cinematográficos. Quizá sea esto, más que sus relativos grados de rigor teórico, lo que distinguía el análisis feminista británico del cine del americano en los primeros años de la década de los 70. La adopción de metodologías de base semiótica tuvo dos consecuencias iniciales e interrelacionadas. En primer lugar, el texto de las películas se convirtió en el objeto primario de análisis, de modo que las cuestiones relacionadas con el contexto quedaron entre paréntesis o fueron sencillamente ignoradas. Sin embargo, y en segundo lugar, este hecho tuvo la importante y positiva consecuencia de que permitió, incluso exigió, el examen del funcionamiento independiente de la ideología dentro de los textos. Y ello porque la crítica de base textual basada en el método estructuralista postula la idea de que los significados se constituyen al menos parcialmente en y por los propios textos y de que no existe necesariamente una relación, directa o no mediatizada, de determinación entre el texto y el contexto.

Tal acercamiento defiende también que el mecanismo real del proceso de producción de significado no es siempre inmediatamente discernible, que los textos, por el contrario, se presentan a menudo exactamente de la forma que son leídos: como vehículos neutros de significados pre-existentes en el mundo. De este modo, hay que desenterrar el mecanismo del proceso de construcción de significados, pues la labor de la ideología es, precisamente, ocultar sus propios dispositivos: «El rechazo a declarar sus propios códigos caracteriza a la sociedad burguesa y a la cultura proveniente de ella: ambas exigen signos que no parezcan signos» (Barthes, 1977, pág. 116). Según esto, un análisis textual cuyo objetivo sea desvelar este proceso de significación desvelará también —como consecuencia deseada o no— el funcionamiento textual de la ideología. Es decir, una postura tal puede convertirse en lo que se ha denominado análisis ideológico. Los acercamientos estructuralistas y semióticos al análisis textual que adoptan este concepto de ideología se basan, por tanto, en la presunción doble de que la labor de la ideología es ocultar su propio funcionamiento, y que este funcionamiento puede tener sus propios efectos independientes en los productos culturales. De este modo, el paso

previo necesario en cualquier análisis apoyado en la metodología estructuralista es romper el texto, deconstruirlo (Barthes, 1972): una interpretación ideológica de un texto es, pues, una reconstrucción en la que se saca a la luz lo que estaba anteriormente escondido.

Si recordamos el carácter, que a menudo se da por sentado, de los presupuestos que existen en la sociedad sobre las mujeres y las imágenes de las mujeres, resulta inmediatamente evidente la importancia que tienen las interpretaciones ideológicas de los textos para todo acercamiento de tipo feminista al análisis de la cultura. Tales interpretaciones pueden al menos explorar e iniciar el análisis de algunos de los mecanismos ideológicos del patriarcado: esto es lo que implica el uso, en la teoría feminista del cine, de la expresión «ideología del patriarcado»[1]. Si es cierto que uno de los efectos de la ideología es presentar lo cultural, por tanto lo que es variable desde el punto de vista histórico, como algo natural y por ello inmutable (Barthes, 1973), entonces podemos observar que el cine incluye una serie de mecanismos ideológicos con los cuales convierte a la mujer en un ser eterno, mítico e invariable, en una esencia o en un conjunto de imágenes y significados, en «un signo del orden patriarcal» (Kaplan, 1977, pág. 404). De este modo, el objetivo de un método estructuralista/semiótico adecuado a la teoría feminista del cine consistiría en sacar a la luz los procesos por los que se llega a constituir a la mujer en mito, en un significante fijo, en las prácticas textuales de construcción del significado. Estos fueron los fundamentos en que se apoyaron las teorías feministas del cine que surgieron en Gran Bretaña en los primeros años de la década de los 70 para adecuar a sus propósitos ciertos métodos de análisis de cine ya existentes. Sentían la necesidad de establecer una sólida base teórica basada en las investigaciones que se habían llevado a cabo sobre la naturaleza del cine en general, base que pudiera afianzarse por la utilización y la extensión de métodos de análisis de cine ya existentes. Además de la semiótica y del estructuralismo, recurrieron también al psicoanálisis, normalmente como medio para abrir más posibilidades en el campo del análisis textual. Las interpretaciones psicoanalíticas se basan en la concepción de las películas como algo análogo a los discursos de las personas que están en tratamiento psicoanalítico, de manera que el análisis textual se

---

[1] En este contexto, definimos la ideología patriarcal en términos muy generales como un mecanismo por el cual la mujer queda constituida como algo eterno, mítico e invariable, una esencia o un conjunto de significados fijos. Soy consciente de que el concepto de patriarcado está sujeto a discusiones (Adlam, 1979; Beechey, 1979). Sin embargo, mantengo la opinión de que ciertas formas de dominación patriarcal funcionan de una manera relativamente independiente de otras estructuras sociales que condicionan la posición de la mujer en diferentes momentos de la historia. Con esta observación, creo que se puede sostener el concepto de ideología patriarcal.

puede basar en ciertos tipos de métodos analíticos del tipo de los empleados por Freud para la interpretación de los sueños. Claro está que este método está también destinado a descubrir significados a primera vista ocultos, en este caso en particular ocultos por estar insertos en procesos inconscientes. Los acercamientos psicoanalíticos al análisis textual consideran los mecanismos de la ideología en cierto sentido como el «inconsciente del texto».

Hacia mediados de los años 70, las diferencias entre las posturas feministas británica y americana sobre el análisis de cine empezaron a parecer menos claras de lo que lo habían sido anteriormente. En 1976, un colectivo de mujeres que habían trabajado antes en *Women and Film* publicó en Berkeley, California, el primer número de *Camera Obscura*, «revista de feminismo y teoría del cine». *Women and Film* había dejado de publicarse en 1975 y sus últimos números evidenciaban diferencias internas respecto a la posición teórica. La nueva revista adoptó, de forma inmediata y siempre desde una posición feminista, algunos de los intereses del estructuralismo y la semiótica: en el primer número, el colectivo editor afirmaba que su perspectiva estaba basada en el reconocimiento de que «las mujeres estaban oprimidas no sólo económica y políticamente, sino también en las formas mismas de razonamiento, significación e intercambio simbólico en funcionamiento en nuestra cultura» *(Camera Obscura*, 1976a, pág. 3). Las metodologías propuestas para la descripción y el análisis de esta forma de opresión eran, por una parte, el análisis textual, que «considera a las películas como procesos dinámicos de producción de significados» *(ibid.*, pág. 5), y, por otra, el psicoanálisis, que se puede emplear para analizar «cómo nos condiciona el punto de vista patriarcal dominante en el nivel de las estructuras psíquicas» *(ibid.*, pág. 6).

En este momento no se recurría al psicoanálisis para que proporcionara un modelo para el análisis de textos, sino como medio de explicar la construcción de ciertas relaciones establecidas entre el espectador y el texto en el momento de la recepción de la película. Esta particular adecuación del psicoanális refleja el impacto que habían tenido en los estudios sobre el cine algunas críticas del estructuralismo y la semiótica: estas críticas fueron contestadas en su mismo terreno por lo que después se denominó «post-estructuralismo». El análisis textual en sí es siempre susceptible de crítica por su formalismo: es decir, como se centra en el texto, existe la posibilidad de que tal análisis sólo haga hincapié en los mecanismos textuales con la exclusión de todo lo demás, y de que, por ello, llegue a la conclusión de que el recuento de los procesos textuales puede ofrecer una explicación exhaustiva de la labor de la significación. El análisis post-estructuralista intenta responder a estas cuestiones ampliando el campo de la significación, de modo que pueda incluir, además de los mecanismos in-

ternos del texto, el momento de la interpretación o recepción, y propone un modelo del proceso de significación que implica la interacción de texto y receptor. A su vez, esto exige formas de conceptualizar tanto al receptor como el momento de la recepción, y las versiones estructuralistas del psicoanálisis ofrecían un medio para ello, al presentar teorías de la subjetividad humana basadas en el concepto del sujeto como instancia productora de significado, y producida por él (véase Capítulo 3). Esta versión del psicoanálisis fue la adoptada por *Camera Obscura*.

Un artículo de Jean-Louis Baudry sobre el «aparato cinematográfico» incluido en el primer número de la revista trata de la cuestión de las «estructuras psíquicas» que evoca en el espectador la proyección de una película, pero no plantea explícitamente la cuestión de los tipos específicos de significado —sobre representaciones de mujeres, por ejemplo— generados en y por este aparato, ni la de las posibles consecuencias del sexo del sujeto espectador para sus relaciones con el texto. Esto último también es verdad del artículo de Laura Mulvey sobre el placer visual y el cine narrativo, que apareció en *Screen* a finales de 1975[2]. Sin embargo, Mulvey sí que extendió los términos del debate sobre el aparato cinematográfico dentro de la perspectiva psicoanalítica: insertó la temprana preocupación de la teoría feminista del cine por la cuestión de la mujer como significante del orden patriarcal en su análisis de las estructuras psíquicas evocadas por el aparato cinematográfico. De este modo, Mulvey fue capaz de plantear el problema de los modos en que las representaciones de las mujeres sitúan a los espectadores de películas narrativas al analizar cómo se ponen en funcionamiento las relaciones texto-espectador en un tipo de contemplación que evoca formas de placer y displacer tempranas o incluso infantiles. En la preocupación por la mujer como objeto de la mirada, se hace manifiesta la perspectiva feminista, pero aún no alcanza a considerar si la diferenciación sexual del espectador puede configurar estas relaciones de la mirada y de qué forma.

Así pues, a finales de los años 70 la teoría feminista del cine de ambos lados del Atlántico estaba emprendiendo el estudio de temas planteados por la semiótica, el estructuralismo y el psicoanálisis. Al mismo tiempo los acercamientos de tipo más periodístico y sociológico siguieron siendo muy numerosos. No obstante, en Estados Unidos, donde en comparación con Gran Bretaña tanto los estudios sobre el cine como los estudios sobre la mujer estaban institucionalizados con una relativa firmeza en la educación secundaria, los acer-

---

[2] *Screen* es una revista británica de teoría del cine que fue en su época fundamental al hacerse eco de los debates estructuralistas, semióticos y psicoanalíticos que tenían lugar en la teoría francesa del cine y ponerlos al alcance de los lectores de habla inglesa.

camientos de base semiótica a la teoría del cine en general comenzaron a desarrollarse paralelamente a otros tipos de crítica y en cierta medida quedaron institucionalizados y recuperados como discursos académicos, con lo que se debilitó en parte su impacto cultural inicial. En el Reino Unido, por el contrario, este tipo de teorías adquirió —de forma un tanto paradójica quizá— relativa influencia, al mismo tiempo que se mantenía al margen de las instituciones. Nunca llegaron a formar parte del discurso de las instituciones académicas en el mismo grado en que ocurrió en Estados Unidos. Sin embargo, simultáneamente obtuvieron, al menos en apariencia, un gran predicamento cultural y político. Merece la pena señalar estas diferencias nacionales en la medida en que iluminan las diferentes formas en que cada lado del Atlántico adoptó y desarrolló la teoría feminista del cine.

Me he detenido un tanto en la historia del análisis textual no sólo por el papel central que ha venido ocupando en la teoría feminista del cine, sino también porque ha resultado muy productivo en sí mismo. No obstante, aunque afirme que el análisis textual es un campo crucial en la labor de la teoría feminista del cine, me parece que una crítica de base únicamente textual tiene una serie de limitaciones que se deben señalar. El resto del presente capítulo está dedicado a la discusión, primero, del papel y de la importancia del análisis textual en la teoría feminista del cine, y, después, de cómo puede extenderse y de los tipos de cuestiones que podría plantear esa teoría con respecto a su labor en el futuro.

En los últimos cinco años más o menos, mientras que el análisis textual feminista ha proseguido su evolución en busca de un mayor refinamiento, a la teoría feminista del cine le han surgido otras exigencias cada vez más urgentes. La relevancia de tales exigencias reside, en mi opinión, en el hecho de que en última instancia la teoría feminista del cine es o debería ser una teoría política. Es necesario preguntarse continuamente: ¿pará qué una teoría feminista del cine? ¿Y para quién? Estas preguntas versan claramente sobre las relaciones entre la teoría y la práctica, y al plantearlas conviene tomar conciencia de que el impacto de la teoría feminista del cine puede quedar difuminado a veces por su conversión en una materia más del programa de las instituciones educativas. Esto no significa tanto negar la importancia política de los cambios producidos en las instituciones como subrayar que la teoría feminista del cine puede también mantener relaciones igualmente importantes con la práctica. Puede servir de instrumento, por ejemplo, en la promoción de una comprensión general de los mecanismos ideológicos del patriarcado que se ponen en funcionamiento en distintos tipos de representaciones: y tal comprensión puede, a su vez, dirigir los esfuerzos que se llevan a cabo para efectuar transformaciones en el nivel de las representaciones mismas.

La productividad del análisis textual nace del hecho de que tiene como premisa la concepción del cine como proceso dinámico de construcción de significado. De ello se sigue que los significados sociales que se centran, de un modo u otro, en las mujeres pueden constituirse en el centro de la atención del análisis textual, cuyo objetivo se vuelve, entonces, sacar a la luz los procesos mediante los cuales se construyen esos significados. En este sentido, con dejar al desnudo simplemente los procesos mediante los cuales opera en las películas, un análisis textual feminista puede llevar a cabo la deconstrucción de la ideología del patriarcado. La perspectiva feminista proporciona la forma de entrar en el texto, plantea los tipos de preguntas que se piden en un análisis textual. Estas pueden ser las siguientes: ¿qué funciones tiene tal personaje femenino dentro de la estructura narrativa de la película? ¿Cómo aparecen representadas las mujeres desde el punto de vista visual? ¿Se recurre a ciertas imágenes fijas de mujeres, y si es así, cómo se construyen mediante la imagen y/o la estructura narrativa de la película? ¿Qué funciones no ejercen las mujeres? ¿Cómo no son nunca representadas? Y quizá en un nivel más profundo, el análisis textual podría hacerse cargo de las disyunciones, las rupturas y las inconsistencias del texto, en el nivel de la estructura narrativa o de la imagen, o de ambas, y preguntarse si la mujer como significante o estructura configura estas ausencias o se relaciona con ellas y de qué forma.

Los objetos del análisis textual feminista han sido con frecuencia, de hecho casi invariablemente, los productos de la industria del cine de Hollywood. A veces, sin embargo, se argumenta que este tipo de análisis del cine de Hollywood fuerza injustificadamente textos que en modo alguno parecen abiertos a este tipo de interpretaciones. Aunque aceptemos el argumento de que las películas de Hollywood no siempre se ofrecen a una interpretación feminista, existen al menos dos razones que justifican tales interpretaciones. La primera es que en eso mismo reside el problema —la labor de la ideología es exactamente naturalizar y, por tanto, borrar el carácter «patriarcal» de los textos de las películas— y que la labor del análisis textual es desenmascarar este proceso mediante el desvelamiento del funcionamiento de la ideología: es decir, precisamente hacer visible lo invisible. La segunda razón es que una perspectiva feminista puede ofrecer un punto privilegiado de acceso al funcionamiento de la ideología, porque bajo el patriarcado, la contemplación de una película puede constituir una experiencia dialéctica tal para una mujer como no lo puede ser para un hombre: la mujer —socialmente construida como «lo otro» o «lo externo» en una sociedad sexista— está, como el exilado, en una excelente posición para permanecer al margen y analizar sus mecanismos (*New German Critique*, 1978; Rich, 1978). El análisis textual feminista, al desvelar los procesos mediante los cuales se

constituyen ciertos conjuntos de significados sobre «la mujer», permite interpretaciones «contra la letra» y, de este modo, finalmente procede a una cierta transformación de la propia película.

No obstante, un análisis que empiece y termine en el texto está expuesto a recibir críticas por dejar en suspenso o ignorar las condiciones y los contextos de producción y recepción de ese texto. Por la época en que la teoría feminista del cine, o al menos su vertiente semiótica, se centraba en su mayor parte en los mecanismos internos de los textos, algunas feministas exigían, como ya he señalado, una mayor atención a otros aspectos, en concreto a los distintos contextos de las películas (Kuhn, 1975; Lesage, 1974; Place and Burton, 1976). En cierta medida se podía hacer frente a esa exigencia de que el análisis se extendiera más allá de las fronteras del texto dentro de los propios límites de la semiótica, extendiendo el campo de análisis a las relaciones entre película y espectador, y, por tanto, profundizando en la comprensión de las formas en que texto y espectador funcionan como sedes de la significación. Este acercamiento, que se inspira en ciertas teorías psicoanalíticas, ha conducido al desarrollo de un modelo de la institución del cine como aparato global, que abarca la tecnología del medio, la sala de cine, el espectador, la película misma, y toda la gama de procesos de la subjetividad humana. Este modelo psicoanalítico ha sido de gran utilidad para la teoría feminista del cine porque plantea —aunque no lo hiciera en su forma originaria— la cuestión, extremadamente importante, del sexo del espectador, de la subjetividad sexualmente diferenciada en la representación cinematográfica. Por ejemplo, uno de los problemas que se le plantean con cierta urgencia a la teoría feminista del cine en el momento actual es exactamente el del lugar de la mujer o espectador femenino en el juego de miradas que se establece dentro del aparato cinematográfico.

Con todo, aunque este acercamiento psicoanalítico resuelva algunas de las limitaciones del análisis puramente textual, tiene el inconveniente de presentar como alternativa un modelo totalizador del aparato cinematográfico que parece un tanto impenetrable al análisis interesado en la ubicación histórica de los textos, las relaciones texto-espectador, y los contextos, en otras palabras, interesado en las condiciones concretas de producción y recepción de textos fílmicos. En un repaso reciente del análisis feminista de películas, Christine Gledhill afirma que

> existe el peligro de que, una vez que la crítica feminista haya quedado definida únicamente en términos de la producción cinematográfica del significado, perdamos la capacidad de estudiar sus relaciones con las mujeres tal y como están definidas en la sociedad (Gledhill, 1978, pág. 460).

Quizá éste sea otro modo de decir que el problema del contexto puede quedar relegado fácilmente en favor del formalismo, ya favorecido en los acercamientos semióticos y psicoanalíticos. Que tales acercamientos sean inherentemente impenetrables al análisis contextual, o que el interés por el significado defendido por el modelo semiótico pueda llegar a extenderse al análisis de las condiciones y contextos históricos y sociales de las películas concretas, son asuntos que por hoy no tienen respuesta. Se piensa que las posturas que unen de alguna manera ambos acercamientos son el medio deseable, incluso esencial, de llevar a cabo un análisis de la cultura (Barrett *et al.*, 1979). Sin embargo, la realidad es que sólo se podrá llegar a una solución de este problema mediante trabajos históricos/analíticos concretos: no sabremos si es posible un análisis contextual de base semiótica de la institución del cine desde una perspectiva feminista hasta que no lo hayamos intentado seriamente. Este es, en mi opinión, el punto en el que se encuentra actualmente la teoría feminista del cine. En los dos capítulos siguientes, intentaré primero dibujar la evolución y el estado actual del análisis textual feminista, mediante la discusión de varios ejemplos. A esto le seguirá un examen de las formas en que el interés por los mecanismos internos de los textos fílmicos puede dar forma al análisis de sus contextos institucionales, sociales e históricos.

CAPÍTULO V

Complicación textual

He definido el análisis textual como una forma de interpretación que tiene por objetivo desvelar los procesos y estructuras en funcionamiento en un texto y que pueden no ser inmediatamente discernibles. El análisis puede poner al desnudo de qué forma funciona un texto dentro de la ideología, o se convierte en expresión de ella. Es una premisa del análisis textual el que se puedan poner en cuestión las cualidades aparentemente naturales de la ideología mediante la «des-naturalización»: hacer visible la ideología y exponerla así a un examen crítico. También supone el análisis textual que los acercamientos estructuralistas (o post-estructuralistas) de un tipo u otro ofrecen un conjunto útil de medios para ello. El análisis textual, por tanto, se basa en una concepción de los textos como construcciones estructuradas por el trabajo de la ideología y que al mismo tiempo naturalizan ese trabajo, en otras palabras, que incorporan una negación o un borrado de los mecanismos ideológicos.

El cine es particularmente propenso a dar esa apariencia de «naturalidad», a causa de sus específicas cualidades significantes, en especial por el hecho de que la imagen fílmica, al basarse en el potencial de registro de la fotografía unido a la proyección de una imagen aparentemente móvil, presenta toda la apariencia de ser «un mensaje sin código», una duplicación no mediatizada del «mundo real». La capacidad de una película para re-presentar la apariencias del mundo filmado es lo que está en la base de las presuposiciones, a menudo impenetrables, sobre la «veracidad» de ciertos tipos de películas, en particular los documentales; pero también da pie a la común consideración de las películas de ficción como «no codificadas». En el caso de la narrativa de las películas clásicas, por ejemplo, el carácter aparen-

temente analógico de la imagen fílmica en relación con el hecho profílmico viene determinado por varios elementos de identificación por parte del espectador: en especial, la identificación con los personajes centrales de la narración y con el proceso de despliegue de la narración misma. Los mecanismos de la ideología, de acuerdo con esta teoría, se insertan en estas estructuras cinematográficas de identificación, y de este modo adquieren la apariencia de ser naturales, obvios, y de estar «ya-ahí» en el mundo. La recuperación y el examen de la labor oculta de la ideología dentro de las películas es el objetivo del análisis ideológico. Como el análisis ideológico ha sido tan importante para ciertos acercamientos feministas al cine, haré un breve recuento de sus premisas, métodos y aplicaciones.

Probablemente el primer ejemplo de análisis ideológico de un texto fílmico que apareció en inglés fue la interpretación colectiva que hicieron los editores de *Cahiers du Cinéma* de *El joven Lincoln (Young Mr Lincoln)*, película dirigida por John Ford y estrenada en 1939. Publicado originalmente en *Cahiers du Cinéma* en 1970, el análisis apareció traducido dos años más tarde en *Screen*. Sus autores lo consideraron parte de un proyecto más amplio de interpretación de películas clásicas que tenía como objetivo resaltar

> la relación de estas películas con códigos (sociales, culturales...) con respecto a los cuales son un punto de intersección... por tanto, la relación de estas películas con la ideología que transmiten, con la «fase» particular que representan, y con los hechos ... que se proponen representar *(Cahiers du Cinéma*, 1972, pág. 6).

El objetivo consistía en parte en situar los mecanismos del texto de las películas clásicas en su contexto histórico. Unas líneas más adelante de la introducción a su proyecto, los autores afirman también que están interesados tanto en lo que no hay en una película como en lo que realmente hay: en otras palabras, analizan los silencios, las ausencias y las «represiones» como elementos cruciales para la estructuración del funcionamiento ideológico del texto, y las interpretaciones de las películas deberían «hacerles decir lo que tienen que decir *en* lo que han dejado de decir» *(ibid.*, pág. 8). En su doble objetivo de prestar atención al carácter ideológico de las «ausencias estructurales» de los textos fílmicos y de situar históricamente los mecanismos textuales, el análisis de *Cahiers du Cinéma* va más allá de los límites iniciales del análisis ideológico tal y como yo lo he definido. Sin embargo, la lectura concreta de *El joven Lincoln* parece estar basada en un acercamiento centrado más concretamente en el texto de lo que dejan suponer las afirmaciones sobre la historicidad hechas en la introducción. Esto se debe, en mi opinión, a la deuda que tenían los autores con ciertas opiniones sobre la relación entre cine, ideolo-

gía y crítica que habían aparecido en un número anterior de *Cahiers du Cinéma* (Comolli and Narboni, 1971).

Estas opiniones se basaban en la idea de que toda película, además de formar parte de un sistema económico, forma también parte de un sistema ideológico, pero que la ideología no funciona necesariamente de la misma manera en todas las películas. Por el contrario, se proponía que incluso en el cine clásico, las películas pueden generar una variedad de relaciones ideológicas, y estas relaciones ideológicas pueden ser objeto de una categorización. De este modo, seguía la argumentación, aunque en el cine clásico «la categoría más amplia comprende aquellas películas que están imbuidas completamente de la ideología dominante en su forma pura y no adulterada» (Comolli and Narboni, 1971, pág. 31), existen varias excepciones a esta regla general. Los análisis textuales basados en la argumentación de Comolli y Narboni se dedican a una categoría en particular dentro de las excepciones: el conjunto de películas que a primera vista parece que funcionan por completo dentro de la ideología dominante, pero que en un examen más atento revelan una mayor complejidad. En tales películas

> tiene lugar una crítica interna que quiebra el film por las junturas. Si se lee la película sesgadamente, buscando síntomas, si se mira más allá de su aparente coherencia formal, se puede ver que está plagada de quiebras: se escinde bajo una tensión interna (*ibid.*, pág. 33).

Lo que insinúan los autores es que ciertas películas clásicas se prestan especialmente a un análisis ideológico porque existen ya disyunciones de algun tipo en su relación con la ideología, y que tales disyunciones se pueden discernir en el texto bajo la forma de «síntomas»: quiebras, rupturas, etc. Estos síntomas nos proporcionan claves de lo que está pasando desde el punto de vista ideológico. Puesto que en el cine clásico las rupturas en el nítido funcionamiento de la ideología no pueden ser, por definición, intencionales o conscientes, las disyunciones del texto han de ser consideradas como algo análogo a la manifestación sintomática de represiones inconscientes en el discurso o en el cuerpo de los sujetos del psicoanálisis. En otras palabras, consideran que los mecanismos ideológicos de las películas tienen en cierto sentido un carácter inconsciente o de represión dentro de los textos. Pero, como ocurre con los procesos inconscientes en general, pueden presentar una apariencia inesperada en forma disfrazada o desplazada. Para los que escribían por esta época en *Cahiers du Cinéma* el trabajo oculto (inconsciente) de la ideología dentro del cine clásico podía mostrarse a veces bajo la forma de un texto con rupturas radicales del tipo, por ejemplo, de una serie de ausencias estructurales en el texto.

Por ejemplo, en el análisis de *El joven Lincoln*, los editores de *Cahiers du Cinéma* señalan que la historia y la política son importantes ausencias estructurales del texto, pues la película simplemente deja sin tocar ciertos aspectos evidentemente decisivos (pero provocadores de divisiones políticas) de la vida de Abraham Lincoln, como su postura ante la abolición de la esclavitud. Sugieren además que esta omisión tiene en sí misma importancia política: su efecto en el contexto de la película es dotar a la figura de Lincoln de un carácter universalista: exactamente representar al hombre como más allá de la historia y, así, elevarle a la categoría ahistórica del mito. También afirman que la división política que no se menciona en la película está con todo presente «inconscientemente» de forma desplazada, como, por ejemplo, en la repetición en la banda sonora de un tema musical basado en la canción patriótica sudista «Dixie». Por tanto, las ausencias estructurales pueden funcionar como «lagunas» o fisuras en el discurso, pero también pueden operar en unión de representaciones desplazadas o disfrazadas de lo que no se menciona explícitamente en el texto. En cada caso, una interpretación sintomática —una interpretación de los «síntomas» del texto— al interesarse por ellos, permitiría su análisis en la forma de mecanismos ideológicos.

Los métodos empleados en las interpretaciones ideológicas de los textos fílmicos requieren una escisión previa de la película objeto de análisis en sus partes constituyentes: es decir, exigen una deconstrucción. A este respecto, los métodos utilizados en la interpretación de *El joven Lincoln* son bastante típicos, pues el análisis procede a la división de la película en un conjunto de secuencias o segmentos narrativos y al examen detallado de cada uno de ellos. En este caso, el texto en su conjunto se constituye en objeto del análisis , y la interpretación se convierte en una especie de «retardamiento»: es un comentario ordenado de cada segmento, un análisis de los mecanismos subyacentes y un desvelamiento de los procesos en funcionamiento en los segmentos individuales y en el conjunto en su globalidad. No obstante, el análisis textual no tiene por qué adoptar como objeto la película entera, sino que puede concentrarse en momentos específicos que se vean como la condensación de su proceso ideológico, o puede traer a primer plano secuencias que se consideren «claves» y someterlas a un análisis en profundidad. Los primeros análisis textuales feministas solían centrarse en «momentos claves», en ejemplos específicos de rupturas textuales.

Los primeros ejemplos de análisis textual feminista insertaron una perspectiva feminista en los procedimientos de la interpretación ideológica, al plantearse como preocupación central la cuestión del carácter específicamente patriarcal de los mecanismos ideológicos del cine clásico de Hollywood. Aunque el concepto de ideología del patriarcado no aparecía definido explícitamente en la teoría feminista del

cine, las implicaciones eran bastante evidentes: en el cine clásico, la voz de la mujer, el discurso de la mujer está sistemáticamente ausente o reprimido, y el discurso dominante es casi invariablemente masculino. En otras palabras, en el cine clásico las mujeres no cuentan sus propias historias ni controlan sus propias imágenes, sino que están ideológicamente instaladas en función del patriarcado (Johnston, 1973a). En este punto el análisis textual feminista adoptó básicamente dos estrategias. La primera acepta la idea de Comolli y Narboni referente a películas de ruptura con el cine clásico y la emplea en el examen del funcionamiento de la ideología del patriarcado. La segunda dirige su atención a películas que, según la definición de Comolli y Narboni, parecen estar completamente bajo la influencia de esa ideología, para intentar descubrir su funcionamiento ideológico. Así pues, mientras que en el segundo caso se propone como tarea del análisis textual el desvelamiento de los mecanismos de la ideología del patriarcado, la primera estrategia defiende la existencia de un conjunto de películas de Hollywood que contienen ya una crítica interna de tal ideología. Se afirma que tales películas presentan quiebras internas a causa del funcionamiento contradictorio de la ideología. Esta tensión interna facilita la des-naturalización de la ideología porque deja expuesta a la película a interpretaciones «de oposición», o interpretaciones que van contra la letra del cine clásico (Johnston, 1975a). Según esta perspectiva, una de las tareas de la teoría feminista del cine es buscar esas películas y, mediante la producción de nuevas interpretaciones, readecuarlas al feminismo. En este sentido podemos comprobar que parte de los objetivos del feminismo consisten en rescribir la historia del cine, y al mismo tiempo, transformar esa historia por medio de un acercamiento teórico hasta ahora ausente, un acercamiento basado en una perspectiva feminista.

Este es el contexto en el que dos teóricas feministas del cine, Claire Johnston y Pam Cook estudiaron y reexaminaron, a mediados de los 70, la obra de Dorothy Arzner. Arzner fue una de las escasísimas mujeres que trabajaron como directoras de cine en la época dorada de Hollywood —los años 20, 30 y primeros años de la década de los 40—, y que realizó un conjunto importante de obras (Johnston, 1975b). Aunque parte del proyecto de Johnston y de Cook —quizá más como resultado que como intención— debe haber sido volver a introducir a esta olvidada directora en el curso de la historia del cine, su principal objetivo explícito era interesarse por los textos fílmicos más que por las biografías de las directoras, investigar de qué forma «el discurso de la mujer» presente en la filmografía de Arzner se muestra en contradicción con el «discurso patriarcal» predominante en el cine de Hollywood. Implícita en la elección del objeto de análisis —películas dirigidas por mujeres— está la idea de que la crítica interna de la ideología del patriarcado que puede verse en funciona-

miento en las obras de Arzner se debe al sexo de la directora, aunque al mismo tiempo rechazan abiertamente una versión tan simplista de la teoría del autor. No obstante, las estrategias analíticas de Johnston y Cook están impregnadas, al menos en un principio, de la teoría del autor, aunque sólo sea porque su trabajo se basa en afirmaciones generales aplicables a un conjunto de películas de una sola directora. Las interpretaciones textuales examinan rasgos específicos de películas aisladas únicamente en la medida en que estos rasgos estructuran otras películas de la misma directora.

Para Claire Johnston, la característica definitoria de la filmografía de Arzner es que «la mujer...determina su propia identidad mediante la transgresión y el deseo en busca de una existencia independiente más allá y fuera del discurso masculino» (Johnston, 1975a, pág.4). Johnston entonces recurre a algunas películas dirigidas por Arzner en apoyo de esta tesis. Esta tesis contiene una presuposición sobre el lugar de la mujer en la narrativa cinematográfica: «la mujer» posee una función narrativa —es decir, es un elemento de la estructura narrativa— y al mismo tiempo en su personaje/papel ficticio representa una persona que encarna rasgos humanos con los que el espectador pueda (o no pueda) identificarse (véase Capítulo 2). Para Johnston, en las películas de Arzner las mujeres, en cuanto personajes del argumento, tienen deseos que resultan en transgresiones del orden patriarcal, que funcionan como rupturas del flujo lineal de la narración clásica, planteando, así, un «problema» en relación con el cierre narrativo. Johnston sugiere que en *Hacia las alturas (Christopher Strong,* RKO, 1933), por ejemplo, el personaje femenino principal, Cynthia Darrington (Katherine Hepburn), campeona del mundo de aviación, viola el discurso masculino a través del elemento de inversión del papel sexual inherente a su caracterización. Johnston defiende también que, en la medida en que el discurso de la mujer pasa a primer plano en la filmografía de Arzner, el universo masculino se vuelve «lo otro», se convierte en algo extraño, y por tanto, se des-naturaliza. El final de *Hacia las alturas* —Cynthia, embarazada de su amante, que está casado, se suicida en un vuelo en solitario que llega a establecer un record— parece expresar las contradicciones de la narración. El personaje femenino principal encarna estas contradicciones en el conflicto entre su carrera y su sexualidad. El conflicto se resume en el final del argumento, que no llega a solucionar por completo todos los problemas que había planteado la narración. Este exceso narrativo, defiende Johnston, es en realidad la «existencia sin interrupciones del discurso de la mujer» (Johnston, 1975a, pág. 7). El discurso de la mujer excede los límites de la narración.

También Pam Cook justifica su interpretación de la obra de Dorothy Arzner en el desarrollo de estrategias para sacar a la luz los mecanismos de la ideología del patriarcado (Cook, 1975). Sin em-

bargo, a diferencia de Johnston, defiende que como el funcionamiento de la ideología se revela —*pace* Comolli y Narboni— en las rupturas, fisuras o disyunciones del texto, el análisis textual puede examinar tales momentos de ruptura para descubrir las claves que ofrecen sobre el funcionamiento de la ideología. Estos momentos, según Cook, funcionan en las películas de Arzner de un modo muy similar al de los «momentos cumbres» de los dramas de Brecht: distancian al espectador para destruir la identificación, para provocar en él o en ella una postura crítica ante lo que está ocurriendo en la pantalla. Cook ofrece un análisis bastante detallado de dos películas de Arzner —*Tuya para siempre (Merrily We Go To Hell,* Paramount, 1932) y *Dance, Girl, Dance* (RKO, 1940)— centrado en las interrupciones, repeticiones y retrocesos narrativos, y en su juego irónico con las imágenes fijas y los estereotipos de la mujer. En su opinión, en estos procesos se desafía la unidad de la narrativa clásica de Hollywood, quedan al desnudo las estrategias ideológicas del patriarcado, y el espectador se distancia del funcionamiento de la ideología por medio de la ruptura de las estructuras clásicas de identificación.

En contraposición a estas interpretaciones ideológicas que defienden que las películas de una mujer directora constituyen un desafío a la ideología del patriarcado, algunos de los primeros trabajos de Cook y Johnston se acercan al cine de Hollywood de un modo diferente, proponiendo que se puede aplicar con provecho la perspectiva feminista al análisis de películas que no pertenezcan al cine de ruptura, sino que, por el contrario, funcionen como la mayoría de las películas de Hollywood, que, según Comolli y Narboni, caen completamente bajo la influencia de la ideología dominante. En un análisis sobre el papel de las mujeres en las películas de Raoul Walsh y más concretamente en la interpretación de una película, *The Revolt of Mamie Stover* (Twentieth Century Fox, 1956), Cook y Johnston afirman que de acuerdo con las representaciones que de ellas ofrece el cine clásico, las mujeres «funcionan como un significante en un circuito de intercambio donde los valores que se intercambian están ya fijados en y por la cultura del patriarcado» (Cook and Johnston, 1974, pág. 94).

> Mamie, una hermosa pero incomprendida y perturbadora mujer de los barrios bajos de la ciudad, se enfrenta con la policía de San Francisco, y tiene que embarcarse rumbo a Honolulu. A bordo se encuentra con Jim Blair, un novelista rico que vive en Honolulu, y que intenta disuadir a Mamie de trabajar en una sala de baile de mala reputación. Pero Mamie, al enterarse de que él va a encontrarse con su novia Annalee, toma la férrea determinación de dedicarse a hacer dinero. No obstante, Jim no puede resistirse al atractivo de Mamie, y cuando tiene lugar el bombardeo de Pearl Harbour, su primer pensamiento es para ella. Jim se alista en la ar-

mada, y Mamie compra propiedades a precio de saldo. Jim le propone que se casen y Mamie acepta, pero Bertha, la propietaria de la sala de baile, le ofrece una parte mayor en los beneficios y Mamie sucumbe a la tentación. Mamie es admitida en el exclusivista club de golf. Jim vuelve, pero no se deja impresionar por las riquezas de Mamie. Por fin ella comprende sus escrúpulos y regresa a su humilde barrio natal. *(Monthly Film Bulletin,* vol. 23, 1956).

El acercamiento de Cook y Johnston les permite examinar no sólo la función narrativa del personaje central de la película, Mamie (Jane Russell), sino que también las conduce a una consideración de su representación como imagen. En el análisis de la relación entre la función del personaje central en la imagen fílmica y su función en la narración, sugieren que la caracterización como mujer de negocios económicamente independiente está contrarrestada no sólo por el hecho de que la resolución de la narración es una disolución de la amenaza que constituye una mujer independiente (al final de la película Mamie ha perdido amor y fortuna), sino también por la forma misma en que aparece representada en la imagen cinematográfica. Cook y Johnston afirman que Mamie/Jane Russell está dibujada como un fetiche, un objeto de contemplación erótica por parte de los espectadores (masculinos). Pero no es éste el único sentido en el que la imagen de Mamie se vuelve objeto de transacción: su papel de «huéspeda» de un club/burdel lo vuelve bastante literal dentro de la narración. Significativamente, es un poster de «Flaming Mamie» —representación que es también objeto de una transacción económica—lo que resulta la ruina de la heroína (Véase Fotograma 5.1). El realce —mediante los códigos cinematográficos del vestuario, gestos, encuadre y composición— del cuerpo de Mamie/Jane Russell subraya esta idea: en *The Revolt of Mamie Stover,* el cuerpo de la estrella se convierte en un fetiche (Mulvey, 1975). De este modo la amenaza que supone Mamie como sujeto del deseo —una mujer económicamente independiente— en el nivel de la narración queda anulada en el nivel de la imagen. En este análisis, Cook y Johnston señalan algunas de las formas en que en una misma película pueden funcionar en sentidos opuestos los diferentes códigos de la imagen y de la narración. Estas contradicciones abren el texto a la interpretación ideológica, no porque adquiera con ellas la categoría interpretativa de cine de ruptura, sino porque la película resulta fragmentada, desmontada, en el propio proceso del análisis textual.

La diferencia entre los acercamientos de Johnston y Cook a la filmografía de Dorothy Arzner por un lado y a *The Revolt of Mamie Stover* por el otro plantea importantes cuestiones sobre el estatus de las interpretaciones y de los objetivos y consecuencias del análisis



5.1 *The Revolt of Mamie Stover:* el cuerpo de la mujer como objeto de contemplación masculina.

textual feminista. Parece que en la obra de Arzner, las interpretaciones estén ya dadas (Bergstrom, 1979b) en la presunción de que las películas objeto de estudio presentan ya «rupturas» en cierto sentido y que la tarea del análisis es simplemente localizarlas y describir su función. El acto de interpretación adquiere un carácter neutral: cualquiera podría llegar a las mismas conclusiones en la interpretación de las películas de Arzner. Se piensa que el carácter feminista de la tarea reside tanto en las propias películas como en las interpretaciones de estas películas. Con el análisis de *The Revolt of Mamie Stover* sucedería todo lo contrario, en la medida en que es una película que no se puede catalogar dentro del cine «de ruptura». El cometido del análisis en este caso es ofrecer una interpretación de la película que resalte de qué modo funciona un texto narrativo clásico como ideología, interpretación que sólo sería posible gracias a la perspectiva desde la cual se emprende. Si la posición teórica en que se basa la interpretación es feminista, se plantearán cuestiones feministas con respecto al texto, y el resultado será un análisis feminista. Es decir, la interpretación tendrá como origen una determinada postura política y se constituirá como tal.

Una vez que se adopta una concepción de la interpretación como práctica activa y comprometida, se vuelve redundante la distinción entre películas que contienen una autocrítica interna y películas que tienen una completa complicidad ideológica. Y ello porque a estas alturas el interés del análisis reside en el proceso de la interpretación tanto o más que en el texto mismo: si la interpretación es una actividad dinámica y comprometida, es posible afirmar que los textos se constituyen en y a través del acto de interpretación. Esto no quiere decir que todos los textos sean susceptibles de todo tipo de interpretaciones, sino más bien que los significados no estan fijados y determinados para siempre en un texto —encerrados dentro de él a la espera de que los libere la interpretación. La idea es más bien que los textos pueden transmitir una variedad de posibles significados y que es posible que puedan recibir interpretaciones diferentes en épocas y lugares distintos. Si esto es así, se vuelve difícil afirmar que ciertas películas y no otras presentan «rupturas» de modo inherente. ¿Quién puede juzgar qué películas sí y qué películas no? Quizá sea más acertado defender que se puede «desmontar», si es necesario, el funcionamiento ideológico de la mayor parte o de todas las películas del cine clásico por medio del análisis textual. Entonces no habría necesidad de decir, por ejemplo, que la filmografía de Dorothy Arzner contiene, y quizá siempre ha contenido, una crítica a la ideología del patriarcado. Es suficiente con proponer que una interpretación comprometida realizada en cierto momento histórico puede extraer de esas películas ciertos significados —centrados, por así decir, en el concepto del discurso femenino como algo opuesto al discurso masculino. De

este modo, se hace irrelevante la pregunta, inevitable en apariencia, pero en última instancia sin respuesta posible, de si las audiencias a las que se dirigieron originariamente las películas también las interpretaron como críticas a la ideología del patriarcado.

Con respecto a la cuestión del acercamiento feminista a la obra de Dorothy Arzner, apoya estas ideas una interpretación de *Hacia las alturas* que se aleja de las propuestas por Cook y Johnston y que llega a conclusiones bastante distintas (Suter, 1979). El objetivo del análisis de Suter es una única película en su totalidad, y no toda la obra de la directora, lo que significa que la autora puede hacer hincapié en cómo funciona la película en cuanto «expresión situada en un orden patriacal» *(ibid.*, pág. 148), más que como catálogo de estructuras comunes discernibles en toda la obra de una sola autora. Aunque Suter defiende que la protagonista femenina de la película constituye una «perturbación», pues es su transgresión de los códigos de la monogamia heterosexual lo que pone en marcha la narración, señala que al suicidarse, la función de Cynthia es encontrar una solución en la que esos códigos quedan restablecidos en su papel de ética deseable. La película en su conjunto sí plantea, en opinión de Suter (y como proponían Johnston y Cook), el tema del discurso de la mujer, pero la conclusión de Suter es que este discurso es recuperado al final por el discurso masculino dominante: «*Hacia las alturas* parece estar estructurada en torno a la contención del discurso femenino y de todo lo que ello implica con respecto a la represión del deseo femenino» *(ibid.*, pág 145). Esta interpretación, al centrarse en las formas en que la película configura, más que viola, la ideología del patriarcado, supone que aunque quizá *Hacia las alturas* no sea, después de todo, una película de ruptura, es, con todo, de gran interés para las feministas por cuanto comienza a articular una «voz femenina», aunque al final la reprima. Muestra también el interés y la importancia que para la crítica feminista de cine pueden tener los análisis textuales de productos más bien «corrientes» del cine clásico.

Se puede considerar que las (re)interpretaciones feministas habituales de las películas clásicas de Hollywood tienen influencia política al menos en dos campos. En primer lugar, pueden servir de instrumento para la formación de una compresión de los modos específicos en que funciona el sexismo en tanto que ideología. En segundo lugar, se puede decir que el análisis textual feminista, al sacar a su objeto de su contexto originario dentro del cine clásico, transforma de hecho las películas, pues propone formas de contemplación y de comprensión que van «contra la letra» de las interpretaciones «preferidas». Por ello, el análisis textual feminista, al examinar cómo construyen y encarnan las películas la ideología del patriarcado, al competir con esos mecanismos ideológicos mediante la propuesta de modos alternativos de contemplación de las películas, puede consi-

derarse como una forma de intervención en el campo de la ideología.

Si abandonamos el concepto de ruptura inherente, el problema del grado en que un texto ejerce una autocrítica interna se vuelve quizá menos importante que el proceso real de interpretación que provoca la ruptura del texto mediante su deconstrucción. El análisis textual puede trabajar con la premisa de que todo análisis al menos ha de empezar por la deconstrucción. Hay que distinguir dos tipos diferentes de análisis textual, distinción que reside básicamente en la diferencia entre el análisis estructural y el post-estructural. El primero suele tener una base textual y un carácter formalista, mientras que el último añade también la preocupación por la producción de significado en cuanto proceso del sujeto lector:

> La insistencia, en esta segunda fase, en la *estructuración* (la *producción* de significado) más que en las *estructuras* virtuales o patrones de un texto es... más un cambio de énfasis que... un rechazo de lo que había aportado el estructuralismo a la teoría de la crítica (Bergstrom, 1979a, pág.33).

El modelo de esta segunda variante del análisis textual lo proporciona *S/Z,* análisis de Barthes de un cuento de Balzac en el que la historia entera queda sometida a una especie de deceleración y de interpretación enormemente minuciosa (Barthes, 1974). El objetivo de esta interpretación es elucidar el funcionamiento de sistemas abstractos, de conjuntos de códigos, en el texto mediante el examen de detalles concretos. El cine, sin embargo, presenta un objeto algo más complejo para el análisis textual que la literatura, sobre todo por la diversidad de códigos, tanto cinematográficos como no cinematográficos, y también por la especificidad de la relación entre el espectador y el texto fílmico, relación que implica formas de la subjetividad que evocan un conjunto de estructuras psíquicas basadas en las relaciones de la mirada (Capítulo 3). Esto ha provocado que sean escasos, además de prolijos y laboriosos, los análisis detallados de películas, o incluso de secuencias de películas, basados en este modelo post-estructuralista. Por otra parte, en su mayoría no son accesibles en inglés (Bellour, 1972; Hanet, 1976), aunque hay alguna excepción como el análisis de Stephen Heath de *Sed de mal (Touch of Evil)* (Heath, 1975a; Heath, 1975b). Por estas razones es díficil discutir esta forma de análisis textual de modo adecuado y sucinto. No obstante, intentaré dar una idea de tal análisis examinando una de sus muestras. El ejemplo que he escogido está sacado de la obra de Raymond Bellour sobre las películas de Alfred Hitchcock.

Bellour afirma que de las películas, él examina tanto la voz como la función a partir de los sistemas psíquicos abstractos de la psicosis, la neurosis y la perversión (Bellour, 1979). El fragmento del artículo

de Bellour que aparece reimpreso aquí se refiere a la escena de *Psicosis (Psycho,* Shamley, 1960) que precede al asesinato de la protagonista femenina, Marion, y explica cómo el asesinato, junto con otros elementos de la película, está prefigurado en esta escena en concreto por una serie de mecanismos en los que las imágenes de los pájaros, Marion, Norman y la madre de Norman, se ligan en asociaciones mediante un complejo e interrelacionado conjunto de códigos narrativos y cinematográficos. Estas asociaciones se basan en los conceptos de disecado/momificado/muerto, amenaza/pene/cuchillo, y mirada/objeto de la mirada/voyeurismo. Bellour describe cómo funciona este proceso en el nivel de la significación cinematográfica en el caso específico de un determinado contraplano en el que Marion está situada «como objeto de la mirada de los pájaros al mismo tiempo que ella los mira» (véanse Fotogramas 5.2-5.5), y sugiere que esta imagen es paralela a una breve secuencia un poco posterior en la que Norman espía a Marion por un pequeño agujero abierto tras un cuadro que está colgado de la pared que separa la oficina del motel de la habitación de Marion (véanse Fotogramas 5.6-5.10), secuencia, que, como señala Bellour, «imita el aparato cinematográfico mismo».

> La larga secuencia durante la cual Marion y Norman están cara a cara en la pequeña recepción del motel coloca cara a cara, en la ficción, dos estructuras psíquicas: hombre y mujer, la última destinada a ser la presa del primero. La disposición en espejo que organiza su diálogo en una alternancia regulada de contraplanos asegura, entre los dos personajes, la intercambiabilidad necesaria a su futura sustitución. Aquí es donde se nos presenta la historia de la familia de Norman, bajo la engañosa forma en que ha sido reestructurada por su deseo, por la verdad de su delirio, que es como un eco de los elementos más dispares de las historias de las familias de Marion y Sam, dispersos en el diálogo que han sostenido los dos en la habitación del hotel. De este modo, las dos formas mentales se reconcilian en la similaridad y la exclusión: Marion se vuelve cada vez más consciente de su propio trastorno mental a causa del trastorno mucho más agudo que intuye en Norman. Su asimilación diferencial se concentra en una metáfora con ramificaciones interminables. «*Norman:* Comes, comes como un pájaro.» Tan pronto se ha enunciado, la metáfora resulta negada. «Bueno, he oído la expresión "comer como un pájaro"— ... —realmente es es una men-men-mentira. Porque los pájaros en realidad comen muchísimo.» Marion tiene que ser un pájaro para constituirse en un cuerpo potencialmente similar al de la madre de Norman, objeto de su deseo, disecado igual que los pájaros que contemplan su conversación. Pero Marion no puede ser realmente un pájaro, porque el «psicótico» apetito del pájaro le está reservado a Norman, de la misma forma que su cuerpo se trans-



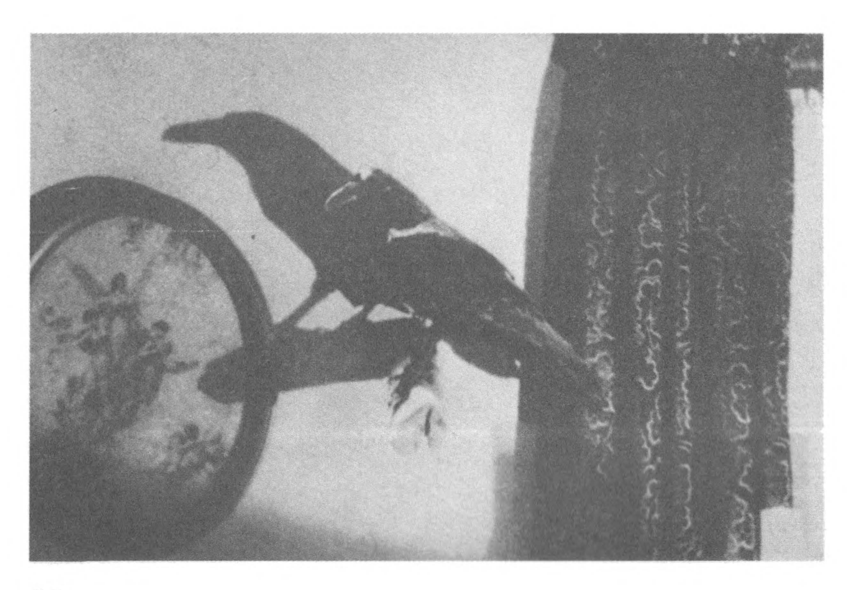
5.2 *Psicosis:* Marion en la oficina del motel «mirando a los pájaros como ellos la miran a ella».



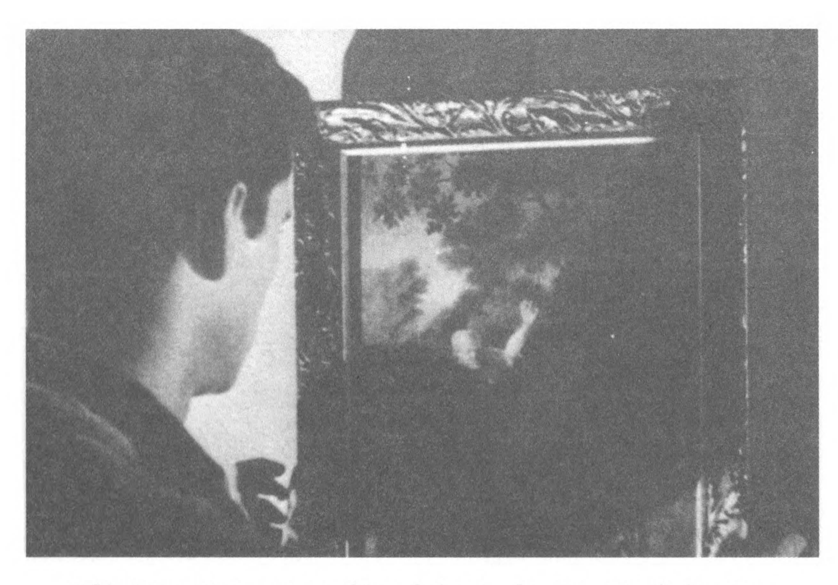
5.3



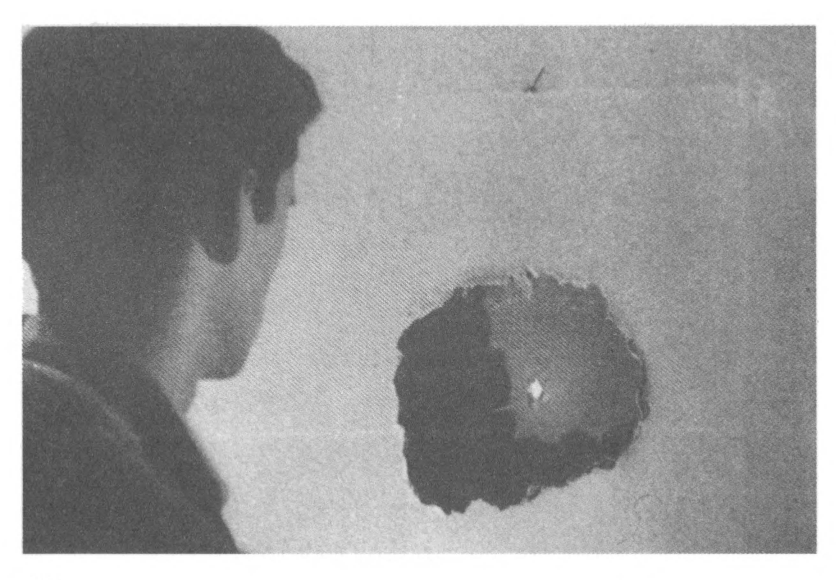
5.4



5.5



5.6 *Psicosis:* Marion como objeto de la mirada voyeurista de Norman.



5.7



5.8



5.9

formó en el cuerpo de su madre (aun cuando, en una extraordinaria inversión, Norman no coma nada durante toda la escena: «Es todo para ti. Yo no tengo hambre.»).

La escena de la recepción del motel está organizada meticulosamente para acabar en la escena del asesinato. Después de un plano de apertura en el que Norman aparece entre los pájaros disecados colocados por la habitación, hay cuatro planos que muestran a Marion, de pie, en alternancia con los pájaros: el orden de estos planos (pájaro *a*-Marion-pájaro *b*-Marion) denota que Marion siente que está siendo observada por los pájaros tanto como ella los está observando, y que esto le molesta. Después de una repetición del primer plano (Norman de pie), hay un plano que muestra a Norman y a Marion juntos, colocados a ambos lados de una bandeja con comida que ha preparado Norman. Entonces se establece una alternancia clásica, que divide el plano entre los dos personajes para distribuir su diálogo. Al mismo tiempo, una oposición formal subraya el hecho de que Norman, en esta segunda alternancia, ha venido a ocupar, con respecto a Marion, el papel de los pájaros. Entre los distintos modos en que se encuadra a Norman, se le asocia con los picos desencajados y las alas extendidas de uno o varios de los pájaros disecados. Por el contrario, a Marion se la define sucesivamente en dos encuadres: está debajo de un cuadro oval cuyo motivo fue visible durante el plano del segundo pájaro de la alternancia precedente. La pintura muestra con claridad un grupo de ángeles, o, para ser más precisos, un grupo de tres mujeres, en el que la figura central parece ascender a los cielos con las alas desplegadas. Al lado del cuadro, en el mismo plano, se proyecta sobre la pared la amenazadora sombra de un cuervo, que penetra en la pintura como la hoja de un cuchillo o un pene. Es este conjunto lo que llama la atención de Marion, después se escinde cuando ella se sienta bajo la pintura y queda —mediante una doble inflexión metafórico-metonímica— definida por él, de la misma forma que Norman queda definido posteriormente por los pájaros. Así continúa la asimilación diferencial: Marion, ángel-mujer-pájaro; Norman, pájaro-fetiche-asesino. Y así, en la alternancia de motivos entrelazados, queda prefigurada la agresión de la que va a ser pronto objeto (anunciada, cuando ella se levanta, ocultando a medias el cuadro, por el negro pico del cuervo, que reaparece dentro del encuadre).

Unos cuantos planos después, la alternancia entre Norman y Marion comienza de nuevo, esta vez mediante un aparato que imita al aparato cinematográfico mismo. Norman se oculta, significativamente, tras un cuadro que prefigura el efecto que él va a producir: *Susana y los ancianos*, virtualmente en el momento de la violación. Detrás del cuadro hay un gran agujero que revela, en la misma pared, el pequeño agujero luminoso al que Norman acerca sus ojos, lo que crea —como el haz luminoso del proyector— una imagen para nosotros virtual y para él casi real: Marion se desviste, de nuevo en la proximidad de dos pájaros, esta vez en sendos cuadros que cuelgan de la pared de su habitación más cer-

> cana al cuarto de baño. La alternancia continúa, marcando obsesivamente el protuberante globo del ojo, y desplazándose de la relación entre planos a la relación entre segmentos (o subsegmentos).
>
> La siguiente doble serie de planos, al retardar el voyeurismo, lo intensifica hasta el extremo:
>
> a) Norman, bajo la influencia de lo que ha visto, corre a encerrarse en su casa para imaginar lo que va a suceder a continuación, o mejor aún, lo que va a suceder metáforicamente para él, dada la premisa de que él cataliza su deseo.
>
> b) Marion, en su habitación, se mete en la ducha: el espectador, por esta intrusión, es testigo de la escena que ha preparado la obsesión de Norman.
>
> El momento del asesinato marca la invasión por parte del sujeto (héroe y espectador a la vez) en la imagen construida en su fantasía. Aquí, se abandona la alternancia; queda rota por la brutal inscripción del cuerpo-cuchillo-pájaro viviente de Norman-madre, la reiterada fragmentación del cuerpo de Marion, el plano inserto de su boca abierta en un horrendo grito y el del ojo sin vida que responde —en el extremo opuesto de este largo fragmento— al ojo saltón de Norman entregado al desordenado deseo de la visión compulsiva. (Bellour, 1979, págs. 114-16).

El análisis de Bellour, incluso el de esta pequeña parte de la película, posee todo el detalle y la densidad del análisis de un sueño, lo que convierte la tarea de resumirlo en algo imposible. De hecho la comparación es acertada, porque el método que Bellour ha empleado es básicamente el psicoanalítico. Ha tratado la película, o la secuencia, como si fuera algo análogo a un sueño, y la ha analizado desvelando las condensaciones y los desplazamientos que aparecen en el texto. Así, analiza los pájaros disecados de la oficina del motel como si fueran la representación condensada de una serie de asociaciones y temas que rigen la trayectoria de la película: muerte, momificación y voyeurismo, por nombrar sólo unos pocos. Y la repetición obsesiva con que está representado el voyeurismo en todas las formas de expresión de *Psicosis* puede considerarse que constituye un conjunto de desplazamientos tanto del acto voyeurista central de la narrativa de la película —la mirada agresiva, y finalmente, asesina, de Norman a Marion— como, claro está, del voyeurismo inscrito en el propio aparato cinematográfico. Por tanto, este tipo de análisis textual trata el texto como si fuera un tipo de discurso cuyo sistema subyacente —su Inconsciente, por así decir— ha de ser desenmarañado, extraído y puesto al descubierto mediante el examen de detalles concretos. Tal examen, en su forma ideal, atendería a toda la gama de códigos cinematográficos y no cinematográficos de la película, y proporcionaría un análisis lo más exhaustivo posible (aunque, por su-

puesto, ningún análisis es nunca completo). A este respecto se diferencia al menos del análisis ideológico más en grado que en cualidad. En el análisis ideológico, el objetivo es exponer los mecanismos subyacentes de un texto por medio de la interpretación de sus síntomas, mediante la atención a sus silencios, lagunas y ausencias. El (psico)-análisis textual simplemente amplía el procedimiento aplicándolo a una variedad más extensa de mecanismos textuales y llevando el análisis bastante más allá. Si existe alguna diferencia cualitativa entre el análisis ideológico y el textual, reside en el hecho de que el último se propone organizar el análisis atendiendo a la dimensión de las formas de interpelación cinematográfica, de las relaciones espectador-texto en cuanto estructuradoras de la recepción de una película, mientras que el primero se centraría más exclusivamente en los mecanismos internos del texto.

¿Qué puede ofrecer el planteamiento psicoanalítico del análisis textual al análisis feminista del cine? ¿Qué campos abre a las cuestiones feministas? El problema se vuelve más complejo de lo que supondría simplemente el planteamiento de cuestiones feministas, pues se apoya en el tema de los mecanismos inconscientes del texto. Lo que se descubre a partir de un conjunto de análisis textuales es el hecho de que lo no dicho, o lo no decible, en un texto —sus represiones, en otras palabras— con frecuencia dependen de lo que podemos denominar en general «lo femenino». La represión de lo femenino puede incluir, por ejemplo, ciertos aspectos de la sexualidad de los que no «se habla» explícitamente en la imagen o en la narración de una película, pero que, sin embargo, estructuran en cierta medida el texto y realizan apariciones sintomáticas bajo formas disfrazadas o desplazadas. O quizá pudiera ser un problema de represión del discurso de la mujer, de la voz narrativa de la mujer, por medio del bloqueo del control femenino sobre la enunciación de la película (como, por ejemplo, ocurre en *Alma en suplicio;* véase Capítulo 2). La sexualidad femenina y el discurso de la mujer pueden funcionar en determinadas circunstancias conjuntamente a través de las represiones textuales. Esto es lo que implica la idea de que «el deseo de la mujer» configura los textos fílmicos. Si consideramos que la sexualidad y el discurso femeninos constituyen una amenaza de ruptura para el proceso lineal de la narrativa clásica, entonces la amenaza puede quedar anulada o reprimida si el argumento posee algún tipo de resolución «satisfactoria»: es decir, un cierre en el que dejar atados todos o casi todos los cabos de la narración.

El análisis de Raymond Bellour de las películas de Alfred Hitchcock —y de la secuencia de *Psicosis* discutida más arriba— plantea estos temas, aunque sólo sea de modo tangencial. Se ha dicho de las películas de Hitchcock que

> la mujer es central ...en la medida en que el deseo de la mujer es el *problema* central o el desafío con el que se enfrenta el protagonista masculino... El deseo de la mujer, puesto en evidencia por su mirada, convierte en narración la posibilidad y, por tanto, el problema de la diferencia sexual. La narración entonces tiende a reducir la imagen de amenaza de la sexualidad de la mujer, y así cae en el fetichismo: el placer de ver el cuerpo de la mujer fragmentado se convierte en una garantía de la seguridad (coherencia, totalidad) del del hombre (Bergstrom, 1979a, pág. 53).

Lo que Bergstrom propone aquí es, primero, que la anulación de la amenaza planteada por lo femenino suele recibir en las películas de Hitchcock una forma específica de fetichismo en el que se fragmenta el cuerpo de la mujer: no sólo en el nivel de la representación cinematográfica, mediante una práctica de montaje que fragmenta el cuerpo de la mujer en la imagen fílmica, sino también en el nivel de la narración misma, pues la mujer suele ser asesinada, o al menos sometida o amenazada con la violencia física (véanse Fotogramas 5.11-5.13). También implica que este proceso de fetichización es un mecanismo inconsciente del texto, y que la tarea del análisis textual es desvelarlo.

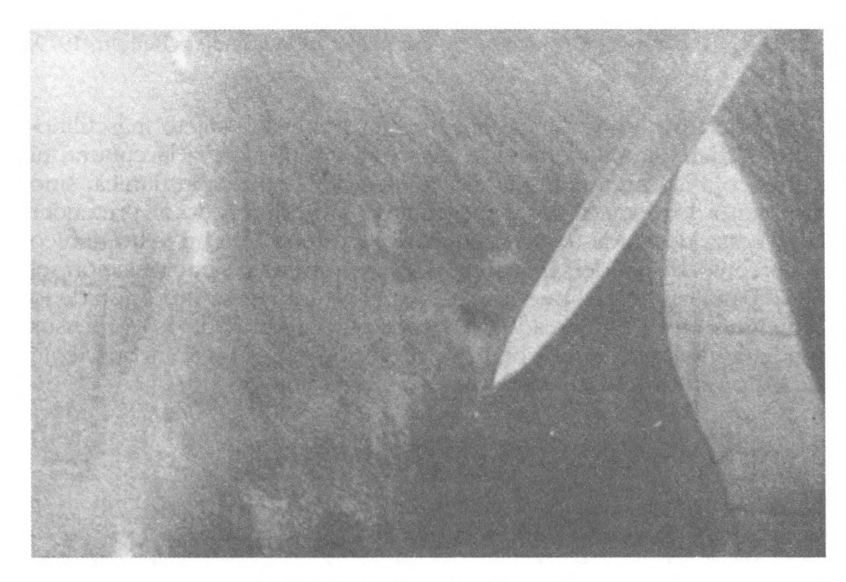
La famosa escena del asesinato en la ducha de *Psicosis* es un ejemplo palmario de este mecanismo. Bellour argumenta que la primera parte de la secuencia de la ducha establece la posibilidad del placer autónomo de la mujer al jugar ampliamente —y en términos de las exigencias de la narración, incluso excesivamente— con el placer que siente Marion al ducharse: por ejemplo, vemos primeros planos de partes de su cuerpo desnudo intercalados con planos del chorro de agua, con primeros planos de su cara mostrando placer, etc. (véase Fotograma 5.11). Además hasta este momento, el argumento se nos ha contado en gran parte a través de los ojos de Marion: el punto de vista de Marion ha construido la perspectiva narrativa por medio de un gran número de planos procedentes de su punto de vista visual, de modo que se ha colocado al espectador, en un sentido casi literal, en el lugar del personaje femenino principal por medio de la forma enunciativa del discurso. Antes del asesinato, esta identificación dejaba abierta la posibilidad de la sexualidad y del discurso femeninos. Sin embargo, ambos quedan truncados con extrema violencia en el momento del asesinato, después del cual la enunciación asume un grado mucho mayor de distancia e impersonalidad. Es como si al mismo tiempo que la mujer (Marion) es castigada por su crimen (robar dinero) lo femenino deba ser reprimido a causa de la amenaza que supone para el orden del patriarcado. Bellour concluye:

> El sujeto masculino puede aceptar la imagen del placer de la mujer sólo con la condición de que, después de haberlo construido,

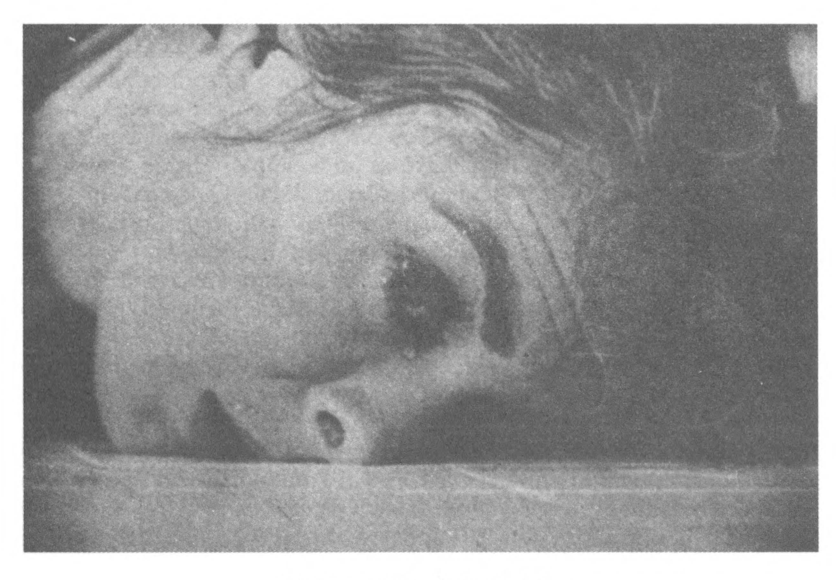
5.10



5.11 *Psicosis:* el placer individual de la mujer...



5.12 La fragmentación del cuerpo...



5.13 ...seguida de la muerte.

> pueda inscribirse dentro de él, y reuperarlo de este modo, aun a costa de la destrucción de ese placer o de la mujer (Bellour, 1979, pág. 121).

Está claro que esta recuperación por parte del «sujeto masculino» no se refiere simplemente a lo masculino que informa la cultura, ni tampoco a los protagonistas masculinos de la narración fílmica, sino también a los espectadores masculinos. De este modo al pretender dar cuenta detallada de las represiones existentes en un texto fílmico y de cómo se pueden relacionar con las formas de interpelación, el (psico)análisis textual puede conducir al estudio de la represión de lo femenino en el patriarcado, y a concretar algunos de los procesos mediante los cuales funciona esa represión en el nivel inconsciente de los productos culturales.

Capítulo VI

El cuerpo en la máquina

Aunque las perspectivas feministas sobre teoría y crítica de cine han dado lugar a un conjunto importante de obras sobre películas, aún quedan por explorar otros campos virtualmente productivos. El análisis textual, al centrarse en los mecanismos internos de las películas en cuanto textos, tiende a ignorar cuestiones concernientes a los contextos institucionales, sociales e históricos de su producción, distribución y exhibición. Un avance importante para la teoría feminista del cine sería intentar unir el interés del análisis textual por la producción del significado con estudios de los contextos sociales e históricos en que se realizan las películas. Un trabajo de este tipo plantea problemas metodológicos, y no es el menor el hecho de que los fundamentos epistemológicos de la mayor parte de los estudios históricos e institucionales existentes sobre el cine están a menudo en desacuerdo con los planteamientos estructurales, semióticos y psicoanalíticos. Por otra parte, el problema de la importancia de la especificidad de la perspectiva feminista se plantea, con toda probabilidad, de muy distinto modo en relación con el análisis contextual, pues la adopción de una postura feminista puede determinar tanto la elección de las coyunturas —es decir, de las parcelas y las épocas de la historia de la institución— que se van a estudiar como las perspectivas, el carácter y los temas del análisis. No obstante, no podremos saber si es posible un análisis coyuntural de base semiótica del cine en cuanto institución desde planteamientos feministas a menos que se emprenda seriamente. En el presente capítulo intentaré hacer algunas expediciones por este campo relativamente nuevo. Por ello, tanto la estructura como el contenido de mi argumentación estará condicionado por el hecho de que es un tanteo del terreno, un esbozo de las posibles

áreas de trabajo, de las cuestiones que se pueden plantear y de las perspectivas que se pueden adoptar ante ellas.

Son muy numerosos los campos a los que se podría aplicar el trabajo que realizan los grupos feministas sobre los textos y los contextos. Podríamos ampliar los márgenes del análisis feminista de textos fílmicos aislados o de conjuntos de textos para incluir sus condiciones institucionales, históricas y sociales de producción: para permitir, por ejemplo el estudio de las relaciones entre «la mujer» en cuanto significante en el cine y la posición de las mujeres en la sociedad (Haralovich, 1979). O se podría elegir un estructura institucional del cine clásico —pongamos el «star system» (Dyer, 1979)—y examinar cómo encarna las relaciones entre las estrellas femeninas, sus películas, las imágenes que dibujan las revistas, la publicidad, etc. y otros componentes de la institución cinematográfica, como pueden ser las características sociales de las audiencias. O podríamos tomar el estudio de las representaciones de las mujeres que aparecen en las películas como base de un análisis cultural más amplio de las representaciones de las mujeres en toda la variedad de medios de comunicación segun las condiciones sociales e históricas de existencia de tales representaciones (Turim, 1979). Ahora bien, sólo se pueden descubrir adecuadamente las relaciones entre los mecanismos textuales de una película y las estructuras y procesos institucionales en funcionamiento en el momento de su producción por medio de estudios detallados de casos particulares. Por ello, me voy a ocupar del análisis contextual feminista mostrando cómo procede en un caso específico: el del estudio de la pornografía. La pornografía liga un grupo determinado de textos fílmicos con otros medios de masas y con varios aparatos institucionales. He elegido este tema de investigación por una importante razón: su frecuencia y urgencia dentro de la política feminista. Otras razones significativas pero menos inmediatas surgirán en el transcurso de la discusión.

Antes de embarcarnos en una discusión sobre la pornografía, es necesario formular algún esbozo de definición. Pero ya este primer paso no es nada sencillo. Como han señalado escritores que han tratado este tema, la pornografía no es en absoluto una entidad estática e invariable. Por el contrario, es un constructo social, y, por ello, sujeto a variación histórica: no es posible una definición absoluta o universal. Lo que se considera pornográfico en un tiempo y un lugar, o dentro de un contexto cultural, puede no serlo en otras situaciones. Con todo, propondré una definición básica y analizaré las repercusiones que tiene tal definición para la postura feminista ante la pornografía. Posteriormente, pasaré a examinar, primero, algunas condiciones que acompañan a las variaciones históricas de la definición de la pornografía, y después, la naturaleza y las condiciones de lo que llamaré, por analogía con mi utilización del término aparato cinematográfico,

el aparato pornográfico. Con este término me refiero a los productos, textuales e institucionales, resultantes de las interacciones, históricamente específicas, de las condiciones de existencia, económicas, ideológicas y de cualquier otro tipo, de la pornografía. A la discusión de estas condiciones de existencia le seguirá el estudio del aparato pornográfico en sus relaciones específicas con las instituciones cinematográficas y los textos fílmicos en la Gran Bretaña de nuestros días.

Antes de nada, ¿cómo podemos definir la pornografía? Un examen de los orígenes de la palabra demuestra el carácter específicamente histórico del concepto: se acuñó originariamente —y quizá para nuestra perspectiva actual, un tanto curiosamente— en el siglo XIX para hacer referencia a los escritos sobre las prostitutas y sus actividades. La pornografía actual, al menos en las sociedades capitalistas avanzadas, no implica, generalmente, ni escritos (dado el predominio de los medios audiovisuales) ni exclusivamente prostitutas (las representaciones pornográficas cubren ahora una gama mucho mayor de sujetos y modelos). Una definición que desee tener un cierto grado de aplicabilidad histórica y cultural necesita cubrir todos los medios de comunicación diferentes —fotografía, video, cine, literatura— en los que aparece la pornografía, así como sus variados «contenidos». Al mismo tiempo, como una definición de este tipo tiene que ser extremadamente general para cubrir todos los casos posibles, sólo puede servir de punto de partida para cualquier consideración más detallada del tema.

Antes de comenzar, es necesario subrayar un aspecto importante: toda pornografía es una representación. Las consecuencias de este hecho dependen, obviamente, de la postura que se adopte con respecto a la naturaleza de las representaciones. Ya he mostrado a lo largo de este libro que las representaciones no son nunca un reflejo directo o una duplicación de los sucesos o acciones del «mundo real», sino que están codificadas en distintos grados y modos. También he defendido que, en cuanto representaciones, las películas pueden, con todo, presentarse como no codificadas: el análisis de los textos supondrá, entonces, traspasar esta aparente ausencia de codificación para desentrañar los mecanismos de construcción del significado. Esto se puede aplicar igualmente a medios distintos del cine, en realidad a todos aquellos en donde aparezca la pornografía, y, de ahí, a las características textuales de la pornografía misma. Entonces, ¿cuáles son las características textuales de la pornografía?

El Informe Williams , realizado por un comité nombrado para informar al Home Office del estado de la legislación sobre la obscenidad en Inglaterra y Gales y para hacer recomendaciones sobre su reforma, ofrece esta definición:

> una representación pornográfica es la que combina dos características: tiene cierta función o intención, estimular sexualmente a su audiencia, y también cierto contenido, representaciones explícitas de materia sexual (órganos, posturas, actividad, etc). Una obra ha de poseer esta función y este contenido para ser catalogada como pornográfica (Home Office, 1979, pág. 103).

La definición del «contenido» de la pornografía, al limitarse a la materia sexual, no hace sino repetir la opinión más difundida sobre «el tema» de la pornografía, aunque deja sin especificar qué se entiende por «sexual», lo que ya no es objeto de consenso general. Sin embargo, es interesante la inclusión de un concepto de «función» en la definición, pues, a pesar de la confusión de intención y efecto, el término plantea la cuestión de la existencia de una retórica, o forma de interpelación, particular de la pornografía. Al representar distintos tipos de materia sexual, la pornografía coloca al espectador o al lector en una posición determinada. Al provocar la excitación sexual, se dirige al lector en cuanto sujeto sexuado y sexual. Por supuesto que la pornografía puede no conseguir su objetivo siempre en todos los lectores posibles: lo que intento decir es que la retórica de la pornografía favorece una relación lector-texto de este tipo.

La definición de la pornografía, tanto por su carácter de representación de aspectos sexuales como por su «función» —o, como he especificado, por la relación peculiar que establece entre el lector y el texto— es lo suficientemente general como para cubrir todas sus formas, medios, y contextos histórico-sociales. Sin embargo, la cuestión de lo que significa «materia sexual», de lo que es representable según el grado y según el contexto, es históricamente variable, así como también la naturaleza de lo que puede provocar excitación sexual. Las diferencias entre la pornografía japonesa del siglo XIX y la pornografía occidental contemporánea ilustran este hecho con bastante claridad (Bos and Pack, 1980). En sus contextos culturales, ambos tipos caen bajo la definición del Comité Williams, y, sin embargo, difieren en muchos aspectos. Por tanto, si queremos que la discusión sobre la pornografía vaya más allá de un nivel general, necesitamos pulir un poco nuestra definición. Pero como cualquier definición más precisa pierde parte de su aplicabilidad, quedarán automáticamente excluidos de ella algunos tipos y manifestaciones de la pornografía y sus variados contextos. Dado, entonces, que la pornografía está determinada contextualmente, quizá sea más conveniente abandonar todo intento de definición que cubra todos los casos para concentrarnos, en vez de ello, en intentar delinear los rasgos de su especificidad. En otras palabras, un análisis de la pornografía que no se refiera a su nivel más general exige un modelo que defina y describa las condiciones de su variabilidad histórica y social.

Entre las feministas, la pornografía es un tema muy discutido, a menudo altamente comprometido y que ha suscitado una buena cantidad de actividad política. En este contexto, se hace necesario tener en cuenta dos cuestiones. Primera, ¿qué interés tiene la pornografía para las feministas? Y segunda, y relacionada con la anterior, ¿es posible un análisis feminista de la pornografía? Atacaré la primera cuestión adoptando la definición general de pornografía discutida más arriba. Para tratar la segunda cuestión, sin embargo, se requiere una teoría o modelo del aparato pornográfico en su especificidad histórica. Cualquier intento de responder a la pregunta de por qué tiene interés para las feministas la pornografía exige cierto grado de especificación de la definición general. En la medida en que las representaciones pornográficas implican «materia sexual», la pornografía implicará también con frecuencia, aunque no necesariamente, representaciones de mujeres. Para avanzar por este camino, sin embargo, se hace necesario introducir un parámetro de especificidad contextual en la discusión, recordando que el interés habitual de las feministas por la pornografía se limita a sus variedades visuales en el Occidente actual. En estas variedades, las mujeres aparecen retratadas por lo común de determinadas maneras: o desnudas o, si no, vestidas estratégicamente con indumentarias o accesorios que representan desde insinuaciones de desnudez hasta distintas formas de fetichismo y de perversiones sexuales: blusas desabrochadas, zapatos de tacón, ligas, medias negras, prendas de cuero y de plástico, látigos, cadenas, etc. Pero lo que ha llamado la atención de las feministas es más la retórica de estas representaciones que sus connotaciones inmediatas. En su forma de interpelación a los espectadores masculinos[1], el cuerpo de la mujer queda convertido en espectáculo y la puesta en escena de las representaciones del cuerpo de la mujer codificada de varias formas tanto para provocar la mirada del espectador como, en el mismo proceso, su excitación sexual. Estos códigos incluyen la postura y la iluminación del cuerpo, la composición global de la imagen —incluidos el escenario, los gestos, las ropas y los accesorios— y la naturaleza y dirección de la mirada de la modelo. A todo esto es a lo que apunta el concepto de «cosificación» para ciertas representaciones del cuerpo femenino.

Las feministas podrían argumentar que muchos de los códigos que funcionan en las representaciones pornográficas lo hacen de modo similar en representaciones menos esotéricas y más «corrientes» de mujeres —en los anuncios, revistas de moda y demás— y que las

---

[1] Desde el punto de vista sociológico, los hombres constituyen la gran mayoría de los consumidores de pornografía. Aunque éste sea un asunto más complejo, se puede decir también que los mecanismos textuales de las representaciones pornográficas configuran igualmente un espectador masculino (véase Capítulo 3).

connotaciones de tales representaciones y sus formas típicas de interpelación atraviesan distintas formas de expresión y constituyen (y están constituidas por) los modos socialmente predominantes del sexismo (Coward, 1981). Por tanto, la pornografía resulta de interés para las feministas en la medida en que, al construir ciertas representaciones de las mujeres, codifica a *la mujer* de modo general como signo, es decir, como objeto de la mirada (implícitamente masculina). Al mismo tiempo comparte esta propiedad con otras representaciones de la mujer más accesibles y más influyentes desde el punto de vista cultural.

En resumidas cuentas, las representaciones pornográficas de la mujer tienen interés para las feministas porque explotan comercialmente una serie de formas de contemplación donde el significante «mujer» queda codificado como objeto. Esto funciona no sólo en relación con las distintas estructuras psíquicas de la contemplación, sino también, y puesto que la pornografía es un negocio, en un intercambio económico:

> El cuerpo femenino no es tan sólo un objeto sexual, sino objeto de una transacción; puede comprarse su valor (la prostitución) o puede quedar incorporado a otra mercancía que se pueda vender ([p. ej.]...una película) (Turim, 1979, pág. 56).

Pero existe otro sentido en el cual la pornografía puede interesar a las feministas, que se relaciona con el hecho de que en algunas de sus variedades la pornografía representa actos sexuales con mujeres. Estas representaciones no son necesariamente las mismas que las mencionadas arriba, pues las representaciones del cuerpo femenino no tienen por qué implicar, y de hecho con frecuencia no las implican, representaciones de la actividad sexual. Esta distinción se corresponde en parte con el concepto general de la diferencia entre pornografía «blanda» y «dura». El repertorio de pornografía blanda consiste principalmente en representaciones de mujeres, desnudas o con prendas estrátegicamente elegidas, que generalmente muestran la mayor parte del cuerpo o todo él, y codificadas de tal modo que constituyen un reclamo dirigido directamente al espectador —una «insinuación»— o sugieren una fantasía de masturbación en privado con respecto a la cual el espectador se sitúa como «voyeur» (Bos and Pack, 1980). Sólo en este último caso se representa alguna actividad sexual: y, entonces, es autoerótica. Por el contrario, la pornografía dura representa actividades sexuales de varios tipos dirigidas a los demás, y , al hacerlo, genera una relación espectador-texto de carácter distinto del típico de la pornografía blanda. El modo de interpelación de la pornografía dura se distingue en principio por el hecho de que es la actividad sexual, más que el cuerpo de los participantes en

ella, lo que se constituye en el objeto de la mirada del espectador. En este sentido, las representaciones pornográficas de actividades sexuales en las que hay mujeres implicadas podrían plantear la cuestión del placer sexual femenino de una manera que le resulta imposible a la pornografía blanda. Los problemas de las representaciones por un lado y del placer sexual femenino por otro pueden servirnos de instrumentos para la delimitación del interés de las feministas por la pornografía.

Al mismo tiempo, sin embargo, mientras que la mayor parte de los discursos no feministas sobre la pornografía —en especial, los discursos legales— suelen dirigir su atención a lo que he definido como pornografía dura, la actividad y los análisis feministas tienden a concentrarse en la pornografía blanda: es decir, en la pornografía cuyas formas de interpelación están constituidas de manera predominante por representaciones codificadas del cuerpo femenino. Existen buenas razones para ello, razones que pueden encontrarse en las diferencias que existen entre las premisas del feminismo y las de otros discursos. El discurso legal en particular tiende a considerar la pornografía como una patología o una excepción social, y por tanto sujeta a sanción legal: en otra palabras, la considera cualitativamente diferente de otras representaciones culturales existentes. Por el contrario, el discurso feminista se inclina más bien por una visión de la pornografía como punto en un continuum de representaciones de la mujer, continuum en el que también están situadas representaciones tan corrientes y socialmente aceptadas como son los anuncios. Además, estos últimos pueden provocar tantas protestas por parte de la feministas como aquella, sobre la base de que «De la afirmación "la pornografía es parte del sexismo cotidiano" es su carácter cotidiano lo que resulta quizá más mortificante que su exotismo» (Brown, 1981, pág. 6).

Esto supone que el tratamiento feminista de la pornografía inmediatamente pone en tela de juicio otras definiciones y otros discursos sobre el mismo tema habituales en la sociedad. Con esto presente, quiero esbozar ahora un modelo para el análisis del aparato pornográfico en sus distintas formas en determinados momentos de la historia. Al intentar especificar las diversas condiciones referentes a lo que se ha constituido como pornográfico en diferentes contextos sociales e históricos, este análisis debe ir más allá de una definición general de su objeto. En este momento, sin embargo, todavía estudiaré la pornografía en todos los medios de comunicación —fotografías, revistas, películas, etc.— en que aparece, a pesar del hecho de que las diferencias existentes entre estos medios pueden tener importantes consecuencias para el funcionamiento del aparato pornográfico. La naturaleza de las representaciones del cuerpo y de la sexualidad femeninos que forman parte del dominio de los textos pornográficos en distintos medios está históricamente definida. Es decir, las formas

en que la pornografía dibuja a la mujer no son estáticas e invariables, sino que varían con el tiempo y el espacio. Todo análisis feminista de la pornografía no sólo ha de tener esto en cuenta, sino que puede emprender con provecho la tarea de especificar las condiciones o los determinantes del estado de la pornografía en una situación concreta. ¿Cuáles son, en términos generales, esas condiciones y de qué manera configuran el aparato pornográfico? El modelo que propondré aquí está basado en la premisa de que el aparato pornográfico es una estructura social que adopta su forma específica del estado y de la conjunción de una serie de estructuras o formas sociales diferentes. Estas estructuras pueden a veces funcionar en unión unas con otras —es decir, pueden estar sobredeterminadas— para definir el estado del aparato pornográfico. Por el contrario, otras veces pueden hacerlo de manera autónoma o incluso contradictoria.

He definido el aparato pornográfico, o su estado en un determinado momento, como el producto textual e institucional de la interacción, históricamente específica, de sus condiciones económicas, ideológicas, etc., de existencia. No obstante, para estudiar cómo queda configurado el aparato pornográfico en un contexto determinado, el análisis debe descender de este nivel de abstracción y examinar el estado real de sus estructuras «condicionantes». Trataré brevemente tres de estas estructuras, que denominaré, sin demasiada precisión, la económica, la legal y la patriarcal. En mis observaciones, intentaré especificar su funcionamiento con la mayor concreción posible, aunque mantendré el análisis en el nivel relativamente general del estado habitual del aparato pornográfico en los distintos medios de comunicación de las sociedades capitalistas occidentales, en particular de Gran Bretaña.

Condiciones económicas

Las condiciones económicas del aparato pornográfico están, de forma general, determinadas por las relaciones económicas predominantes en la sociedad en conjunto. Puesto que he limitado mi análisis a las sociedades capitalistas occidentales, tales relaciones predominantes serán, por definición, capitalistas. Pero el capitalismo, claro está, adopta distintas formas: por ejemplo, puede incluir diversos tipos de relaciones entre los sectores públicos y privados de la economía. Con todo y a pesar de estas diferencias, parece atinado decir que la pornografía pertenece al dominio de la empresa privada. Existen sin duda variantes históricas de las formas en que la industria de la pornografía se ha incorporado al conjunto global de la economía, variantes que estarán determinadas por el estatuto de las leyes concernientes a la pornografía. De este modo, puede darse el caso de que

ciertos sectores de la industria pornográfica sean un sector visible (aunque marginado) de las estructuras globales de la empresa privada, situación tanto más posible en aquellas épocas y países donde las leyes sobre la materia sean relativamente laxas. Así sucede actualmente en Dinamarca y demás países escandinavos, por ejemplo. Donde, por el contrario, existan y se ejecuten sistemáticamente restricciones legales de distinta especie contra la industria de la pornografía esta tenderá a convertirse en una forma clandestina de la empresa privada, en un mercado negro. Las características que adopte ese mercado negro estarán, a su vez, determinadas por los contenidos específicos de las leyes y de los campos en los cuales se aplique la normativa y por el rigor con que se aplique.

El Informe Williams cita un ejemplo de este proceso cuando discute la auto-regulación del mercado de la pornografía. Los imprecisos términos de las leyes británicas actuales sobre la obscenidad, junto con el hecho de que estas leyes otorgan a la policía poderes de busca y captura, han llevado a una situación en que los editores, distribuidores y vendedores de ciertas publicaciones «para adultos» no están seguros del límite legal de lo que puede aparecer representado en sus revistas, es decir, qué tipo de representaciones puede provocar la actuación de la policía en las distintas zonas del país. Si la policía aprehende material, esto supone, claro está, una pérdida para la empresa. Así, un grupo de editores, distribuidores y vendedores de revistas de contenido erótico formó la Asociación Británica de Publicaciones para Adultos con la finalidad de proporcionar a sus miembros una guía

> de lo que consideraban material inaceptable para este tipo de publicación, basada en lo que algunos procedimientos legales anteriores habían juzgado obsceno o no obsceno, y los miembros de la Asociación estuvieron de acuerdo en ceñirse a ello en las revistas que producían y vendían desde Septiembre de 1977 (Home Office, 1979, pág. 42).

En este caso, al hacer un intento público de auto-regulación, un sector de la industria de la pornografía afirma que constituye una parte respetable y responsable de la economía. Tales intentos de «integración» por parte del negocio de la pornografía en las estructuras de la empresa privada se vuelven mucho más factibles en la medida en que, en primer lugar, el producto ocupe la línea fronteriza entre lo que puede considerarse o no ilegal, y en segundo lugar, se relaje el rigor en la aplicación real de la normativa sobre obscenidad —o el contenido mismo de las leyes— en algunas zonas. En el otro extremo, en cambio, los sectores de la industria pornográfica que comercian con material absolutamente proscrito por las leyes pasarán a la clandestinidad y tratarán de mantener su existencia misma oculta

a la investigación pública. Es precisamente en este terreno donde, como se ha afirmado, el crimen organizado pasa a ocuparse de la pornografía.

Las condiciones económicas del aparato pornográfico, o más específicamente la relación entre la industria de la pornografía y la economía, están determinadas por el estado de las leyes relevantes y su aplicación. Además de estos factores, pueden existir otros. Entre ellos podemos incluir ciertos códigos de moralidad y su articulación política en grupos de presión (como el Festival of Light en Gran Bretaña, y la Moral Majority en Estados Unidos). Otro factor pertinente con repercusiones económicas es la tecnología: en especial, la existencia y el coste de medios mecánicos para la producción de representaciones visuales. La posibilidad, por ejemplo, de imprimir fotografías en color en grandes cantidades y a bajo coste tiene que ser un factor importante en la frecuencia y rentabilidad del mercado de revistas «para adultos». La reciente proliferación de la tecnología casera del video en Occidente ha tenido como consecuencia la creación de un mercado nuevo para la industria de la pornografía, inmensamente rentable y virtualmente incontrolable.

Condiciones legales

Aparte del papel que tienen en relación con las estructuras de la industria de la pornografía, las restricciones legales pueden servir de instrumento en la elaboración de definiciones sociales de lo que es y no es pornografía. Este procedimiento de definición suele funcionar de un modo algo tautológico: cierta especie de representaciones son pornográficas si están prohibidas por la ley, y la pornografía se define como las representaciones de cierta especie prohibidas por la ley. Tal razonamiento, aun siendo circular, describe a grandes rasgos el consenso general de la sociedad sobre lo que es pornografía —en el supuesto de que se ofrezca una definición legal de esa «cierta especie» de representaciones que se van a prohibir[2].No obstante, aunque el consenso cotidiano se base en las definiciones legales de la pornografía y la obscenidad o las refuerce, es imposible lograr una total precisión en la definición legal. Por ejemplo, tomemos el criterio legal vigente en los Estados Unidos sobre lo que se considera obsceno: re-

---

[2] Hay que establecer una distinción entre pornografía y obscenidad. Aunque las representaciones pornográficas se pueden definir por su contenido y «función» sexual, ésta no es una definición legal. En otras palabras, no toda pornografía es necesariamente ilícita. El término «obscenidad» suele referirse más específicamente a las representaciones pornográficas que en una determinada situación social, caen bajo el imperativo del discurso legal.

presentaciones que, entre otras cosas, «dibujen o describan la conducta sexual de una manera abiertamente ofensiva» (Home Office, 1979, pág. 219). Es evidente que, puesto que tanto «conducta sexual» como «ofensiva» no se pueden definir con precisión de antemano, el criterio de obscenidad reside finalmente en los tribunales. Pero los precedentes legales han demostrado que, aun cuando se base en un único conjunto de estatutos, los juicios referentes a lo que es o no obsceno varían de una época a otra y de un lugar a otro. Tales variaciones pueden tener además efectos retroactivos en el propio aparato pornográfico. Los intentos de auto-regulación de un sector de la industria británica de la pornografía, mencionados más arriba, ilustran este punto con toda claridad: el problema al que se enfrentaban los miembros de la Asociación residía claramente en la definición: la condición actual de las leyes y de su aplicación hacía díficil conocer de antemano qué tipos de representaciones eran «obscenas» y cuáles no.

Al mismo tiempo, el hecho de que ciertas representaciones que no están legalmente prohibidas en Gran Bretaña sean consideradas todavía en algunas ocasiones como pornográficas supone que en cualquier época conviven diferentes definiciones de pornografía y de obscenidad, a menudo en abierta oposición. La definición legal es simplemente una más, aunque por su misma naturaleza pueda asumir alguna especie de estatus de privilegio en relación con las demás. No obstante, las propuestas del Comité Williams se apoyan en la presunción liberal de que la ley, lejos de ser un discurso privilegiado, no puede hacer más que mantener un equilibrio entre las definiciones sociales de pornografía en competencia. Es significativo que la noción feminista de «formas de visibilidad femenina» (Brown, 1981, pág. 15) exceda incluso los liberales términos de la definición del Informe Williams.

Relaciones patriarcales

Las condiciones legales y económicas no agotan el conjunto de condiciones de existencia del aparato pornográfico: no pueden, por ejemplo, explicar las características textuales de la pornografía, sus códigos y sus formas de interpelación. Creo que en todo ello interviene otro conjunto de condiciones bastante más difíciles de especificar. En cierto sentido estas condiciones son de tipo ideológico, pero como descripción el término «ideológico» resulta demasiado vago, pues tanto las condiciones económicas como las legales tienen sus propios componentes y efectos ideológicos. He adoptado el término «patriarcal», cómodo aunque bastante impreciso, para referirme a este conjunto de condiciones. Con él, quiero dar a entender que aunque las formas de interpelación de las representaciones pornográficas en

general son características del patriarcado, cualquier especificación del aparato pornográfico exige no sólo la consideración de otras estructuras (económicas y legales, por ejemplo), sino también un examen del carácter preciso de las relaciones sociales patriarcales en una determinada situación. Entre estas relaciones sociales patriarcales podemos incluir, por ejemplo, el estado actual de las relaciones de poder entre hombres y mujeres, tanto dentro de la familia como fuera de ella, la posición de mujeres de distintas clases sociales y razas en la sociedad, las costumbres sexuales en boga y los códigos de conducta que rigen las relaciones sociales y sexuales entre hombres y mujeres. Las relaciones patriarcales pueden también determinar las formas de la subjetividad que se dan en las relaciones lector-texto establecidas por la pornografía. Los ejemplos del funcionamiento de las relaciones patriarcales en el aparato pornográfico que veremos más adelante encaran problemas de relaciones sociales y de relaciones psíquicas respectivamente.

La explicación habitual del hecho de que representaciones pornográficas cada vez más «extremadas» caigan normalmente fuera del ámbito de las leyes sobre obscenidad y de su aplicación en Gran Bretaña recurre como factor causal a la idea de un aumento progresivo de la «permisividad» con respecto a la conducta sexual. Sin embargo, el estudio del funcionamiento de las relaciones sociales patriarcales en su especificidad histórica revela que la situación es más compleja de lo que tal explicación podría sugerir. La idea de la «permisividad» no tiene en cuenta, por ejemplo, el hecho de que no existió ninguna ley referente a representaciones pornográficas en el Código Británico hasta el pasaje del Acta de Publicaciones Obscenas de 1857 —los delitos castigados por la primitiva ley común del libelo obsceno no se referían específicamente a las representaciones. Así pues, antes de mediados del siglo XIX, podía circular pornografía sin relativo peligro de sanción legal, y existen testimonios fehacientes de que en esta época la pornografía era bastante abundante (Marcus, 1969). Al mismo tiempo, la conducta social y sexual de hombres y mujeres no podía recibir el calificativo de «permisiva»: desde la perspectiva de las relaciones sociales patriarcales, el periodo está marcado, por el contrario, por una clara separación por razones de sexo de las esferas social y afectiva, al menos en las clases medias. Dada la separación de estas esferas —dentro de un contexto más amplio de relaciones sociales y de poder entre los sexos— podemos llegar a la conclusión de que el muy considerable tráfico de pornografía tenía lugar, más o menos exclusivamente, entre los varones, desde luego en tanto en cuanto concierne a las «respetables» mujeres de la clase media (y la clase social es un factor muy importante aquí). Este hecho volvería invisible a la pornografía tanto para el sector femenino como para el público en general, como consecuencia de las costumbres sexuales

de la clase que ocupaba el poder. En otras palabras, las diferencias que percibimos entre la situación del Reino Unido actual y la de la primera época victoriana con respecto a la pornografía podrían no ser tan grandes como a menudo se piensa y, en todo caso, no serían del todo explicables con el argumento de la «permisividad». Hay, claro está, otros factores implicados en esta situación. Un factor absolutamente determinante, por ejemplo, lo constituyen los cambios producidos en la naturaleza de los medios de comunicación, en especial el desarrollo en este siglo de pornografía visual con un coste relativamente bajo.

Como segundo ejemplo, me referiré a la cuestión de las relaciones espectador-texto impuestas por la pornografía dura que se produce actualmente en el campo de la imagen. Los que han tratado esta materia afirman que se da actualmente una crisis en la representación provocada por el carácter problemático y perturbador que para los hombres poseen las representaciones de la sexualidad femenina. Por ejemplo, John Ellis sugiere que tales representaciones son potencialmente subversivas con respecto a las relaciones predominantes de la subjetividad, mientras que para Paul Willemen el problema reside en que la retórica de la pornografía dura consiste en un impulso obsesivo hacia la confirmación del poder fálico del espectador, impulso nunca satisfecho, porque no puede buscarse gratificación en la pornografía (Ellis, 1980; Willemen, 1980). En ambos casos —pues los dos razonamientos no son, en mi opinión, mutuamente excluyentes— podemos extraer importantes conclusiones en lo que se refiere a las relaciones patriarcales y al aparato pornográfico.

Ellis busca una explicación a las representaciones de violencia sexual hacia las mujeres en la idea de que constituyen un «castigo» al carácter insondable del placer sexual femenino. Para él, tales representaciones intentan obsesivamente alcanzar el fondo del enigma mediante la continua reiteración del repertorio de las actividades sexuales:

> El texto fílmico pornográfico responde mediante la multiplicación de los ejemplos de posible placer, mediante la multiplicación de pequeños relatos de incidentes sexuales. O eso, o... se vuelve hacia el objeto de sus pesquisas, la mujer, y desahoga sus frustraciones (y las de la audiencia) ante la imposibilidad de alcanzar una respuesta a sus preguntas, atacando a la mujer por su obstinada negativa a descubrir el secreto imposible (Ellis, 1980, pág. 105).

Para Willemen la explicación de la pornografía dura reside en la crisis de la auto-confianza masculina y afirma que «no es un simple resultado del azar su coincidencia con el auge del movimiento de liberación de la mujer» (Willemen, 1980, pág. 61). Es decir, en la pornografía actual encontraríamos un grado de satisfacción compensatoria,

el deseo de que la mujer aparezca de nuevo como un ser débil. Unidos, los dos razonamientos ofrecen una interesante explicación, a partir de las relaciones patriarcales, de la proliferación actual de la pornografía dura, así como de su naturaleza cada vez más violenta.

Cine y pornografía

El estudio de las representaciones pornográficas en el cine actual y del lugar que ocupan tales representaciones dentro de las instituciones cinematográficas y del aparato pornográfico requiere un examen no sólo de sus condiciones de existencia sino de los mecanismos textuales y de las relaciones espectador-texto que se dan en las películas pornográficas. Esto supone, evidentemente, un proyecto muy ambicioso. Por ello, mi propósito actual es limitarme a algunas películas que están situadas en la zona límite de lo que podríamos definir como pornográfico, e investigar su posición con respecto a un conjunto de parámetros sociales e ideológicos. Las razones que me han llevado a elegir representaciones «limítrofes» son tres. En primer lugar, como ya hemos visto, algunas representaciones de mujeres socialmente permitidas —el «sexismo cotidiano»— tienen, a menudo, un interés más inmediato para las feministas que las manifestaciones más exóticas y menos accesibles de la pornografía dura. En segundo lugar, como las películas que voy a analizar aquí son de fácil acceso, ya que emplean los canales de exhibición habituales, los lectores de este libro pueden tener la oportunidad de verlas, o de ver películas semejantes, y, por tanto, de sacar sus propias conclusiones. Y por último, la naturaleza limítrofe y la aprobación social de estas películas nos ayudarán a fijar el carácter problemático que poseen con respecto a sus condiciones de existencia. En consecuencia, estas películas pondrán de relieve muchas de las contradicciones que rodean a ciertos tipos de representaciones de mujeres.

Haré referencia aquí a tres películas que contienen representaciones de la sexualidad femenina y de violencia sexual hacia las mujeres: *Nea* (Kaplan, Les Films la Boétie, 1979), que fue primero estrenada en Gran Bretaña en 1977 con el títlo *A Young Emanuelle; L'Amour violé* (Bellon, Films de l'Equinoxe, 1977), estrenada en Estados Unidos en 1979 como *Rape of Love;* y *Vestida para matar (Dressed to Kill,* de Palma, Filmways, 1980). Pero antes me detendré en las condiciones que rodean la recepción de este tipo de películas en Gran Bretaña. A un nivel institucional, podemos incluir el carácter de las estructuras de producción, distribución y exhibición de la industria cinematográfica, los discursos legales referentes a la obscenidad e indecencia en el cine, y las instituciones de censura cinematográfica. Lo institucional se entrelaza con lo textual en todas las consi-

deraciones que impliquen la proliferación de cierto género de películas, las relaciones entre discursos legales y discursos institucionales de otra clase y la especificidad del cine como proceso de creación de significado. Cada una de las películas mencionadas ocupa su propio lugar dentro de este complejo e interrelacionado conjunto de factores determinantes.

El carácter específico de la pornografía cinematográfica, frente a la pornografía de otros medios, es la base de algunas importantes distinciones legales. Hasta una fecha tan reciente como 1977, el cine estaba excluido del Acta de Publicaciones Obscenas; se regía, en cambio, por las leyes comunes sobre indecencia y libelos obscenos. Esto significaba en la práctica que era imposible construir una defensa legal para planos o secuencias aisladas de películas apelando a la integridad o al mérito artístico de la obra en conjunto. En otras palabras, la ley no podía tener en cuenta el contexto entero de las representaciones aisladas. Sin embargo, el hecho de que el Acta de Publicaciones Obscenas se haya extendido ahora al cine quiere decir que el criterio legal de la obscenidad descansa en si una película en su globalidad tiene tendencia a «depravar y corromper» a una proporción significativa de su posible audiencia. Este cambio tiene consecuencias importantes para las representaciones «limítrofes». El cine estaba originariamente excluido de los disposiciones del Acta de Publicaciones Obscenas por la razón de que era innecesario que un medio que estaba ya sujeto a su propia censura (véase más abajo) quedara también bajo el control de las leyes sobre obscenidad. Pero el hecho de que las distinciones que había en los discursos legales que trataban de la obscenidad y la indecencia en las películas frente a las de otros medios permanecieran durante tanto tiempo, y de hecho todavía persistan, hace pensar que quizá estén implicadas consideraciones de mayor fundamento. El Comité Williams, por ejemplo, defiende con insistencia la existencia de la censura cinematográfica, mientra que recomienda al mismo tiempo que la pornografía que aparece en otros medios quede fuera del dominio de las leyes sobre obscenidad. Esta distinción se apoya precisamente en el carácter específico del cine y de las relaciones que establece entre el texto y el espectador. La experiencia de ver una película, afirma el Comité, es muy diferente a la de ver cualquier otro material publicado:

> los primeros planos, el montaje rápido, la sofisticación del maquillaje moderno y las técnicas de efectos especiales, el efecto intensificador de los efectos de sonido y de la música se combinan todos en la gran pantalla para producir un impacto que ningún otro medio puede lograr (Home Office, 1979, pág. 145).

Añadido al peculiar poder de las formas de interpelación cinematográfica, nos encontramos con el hecho, afirma el Comité, de que el

cine se dirige a audiencias masivas. El concepto de audiencia masiva parece aludir aquí no tanto al tamaño de la audiencia como al carácter público de la proyección de las películas. Ver una película, al exigir tanto premisas especiales como anuncios y vallas publicitarias destinados a atraer a los que pasen por su lado, hace del cine un medio socialmente visible. Dado el ahínco con que el informe recomienda la restricción de la libre exposición de la pornografía, el cine constituye un problema. Cuando el Informe recomienda la censura y la clasificación de las películas pornográficas y la disposición de salas especiales para las películas «porno», trata de solventar los aspectos problemáticos del cine pornográfico. La recomendación de que continúe la censura posterior a la realización de las películas con los mismos criterios con los que actualmente opera está destinada de modo inmediato al problema del impacto de las representaciones cinematográficas sobre los espectadores.

Aunque en Gran Bretaña las autoridades locales tienen poder legal para censurar las películas, invariablemente aceptan las recomendaciones del British Board of Film Censors. El BBFC es un organismo formado por las asociaciones de la industria cinematográfica y como tal no tiene un estatus legal, pero cuenta con el apoyo de la industria del cine y de las autoridades de la censura oficial. Los productores o los distribuidores que quieren que sus películas se exhiban en salas comerciales deben someterlas al juicio de la junta de censura. La junta a su vez tiene la reponsabilidad de catalogar las películas de acuerdo con una clasificación, de indicar qué películas son recomendables para qué audiencias, de sugerir cortes o de negar la aprobación. Si una película no va a exhibirse en una sala comercial, no necesita esa aprobación, y, por tanto, no tiene que someterse a la censura. Los cineclubs, que, según la ley, deben exigir unos requisitos mínimos a sus miembros, tienen libertad para exhibir películas que no hayan pasado por la censura. En consecuencia, los censores nunca ven la totalidad de las películas de «porno» duro que se proyectan en Gran Bretaña. Ahora bien, las películas que voy a analizar no caen dentro de esta última categoría.

Las instituciones legales y de censura, en cuanto intervienen en la exhibición comercial de las películas, tienen efectos retroactivos en la propia industria cinematográfica. Así, los productores tratan de tener en cuenta las convenciones vigentes que determinan lo que es o no aceptable para los censores: de este modo, en el caso de, pongamos, una película realizada con vistas a una distribución internacional, se pueden realizar distintos cortes, y, por tanto, distintas versiones, de acuerdo con los gustos de la censura cinematográfica de los distintos países. Por ejemplo, es de dominio público que las representaciones con una cierta dosis de violencia resultan menos aceptables para los censores británicos que para los de otros sitios. Así pues, en cada país

las instituciones legales y cuasi legales relacionadas con las representaciones cinematográficas pueden tener ciertos efectos en toda una variedad de instituciones, nacionales y extranjeras. Por ejemplo, los mecanismos de la industria, de la normativa legal y de la práctica de la censura se entrelazan con los de la significación cinematográfica en la producción de series de películas. Un determinado género de películas puede proliferar con mucha rapidez a partir del éxito comercial de una, éxito que pueden intentar explotar otros productores haciendo películas del mismo tipo: la creciente avalancha de películas sangrientas es un buen ejemplo. Las primeras películas de una nueva serie establecen los parámetros de los que es aceptable al poner a prueba a la censura: películas posteriores pueden, entonces, rebasar un conjunto, más o menos establecido de límites. Cuando resulta evidente que está en marcha la explotación de una nueva serie, los censores pueden responder a su vez restringiendo los límites de lo aceptable.

Las condiciones de proyección de *Nea* en Gran Bretaña ilustran de qué forma un subgénero de películas puede tener sus propios efectos institucionales y textuales. En este caso, las estructuras de distribución y exhibición —más que las de producción— contribuyeron efectivamente a la situación. *Nea* trata de la sexualidad en la adolescencia a través de la historia de una chica joven, Sybille, que escribe una novela erótica. Mientras la está escribiendo, tiene varias experiencias sexuales y es testigo de otras. Sybille tiene poderes sobrenaturales y con ellos consigue todo lo que desea. *Nea* fue realizada en Francia por una mujer, Nelly Kaplan; pero cuando la película llegó a Gran Bretaña en 1977 fue doblada, se le puso el nuevo título de *A Young Emanuelle,* y fue exhibida con la calificación de X (recomendada sólo para mayores de 18 años), y en salas especializadas en pornografía blanda. Lo que nos interesa aquí es el hecho de que un texto que era, en la intención de su directora al menos, más una película de arte y ensayo que pornografía blanda pudo ser convertida de lo primero en lo segundo por una serie de procesos institucionales. Este hecho sirve concretamente para demostrar que tanto el texto como el contexto funcionan juntos en la producción del significado y también que las interpretaciones se generan en las condiciones de recepción de las películas. Podemos buscar una explicación causal de estos hechos por una parte en las condiciones de desarrollo de los subgéneros de películas, y, por otra, en el estado de las instituciones de distribución y de exhibición de las películas en Gran Bretaña. *A Young Emanuelle* fue proyectada entre una serie de películas eróticas en cuyo título aparecía la palabra «Emanuelle». El género explotaba el enorme éxito de la primera de su clase, *Emanuelle,* que estuvo en las pantallas británicas durante varios años sin interrupción, y cualquier película posterior con la palabra «Emanuelle» en su título quedaba

catalogada de inmediato y sin necesidad de mayores detalles como película erótica. Pero aunque esto pueda explicar por qué se le asignó a *Nea* su nuevo título, no da cuenta de por qué se hizo cargo de ella el mercado de la pornografía blanda. La explicación de este hecho la encontramos en el estado de la distribución y de la exhibición de las películas de arte y ensayo. El limitado mercado de las películas de arte y ensayo es casi la única salida posible para ciertas clases de películas extranjeras en versión original subtituladas. En consecuencia, un número relativamente escaso de este tipo de películas llega a los cines británicos. *Nea,* a causa de su tema, encontró un mercado diferente, pero para satisfacer los requisitos de ese mercado fue transformada de modo que se favoreciera una determinada interpretación. Quizá debido al interés que ha alcanzado la obra de Kaplan entre las feministas, se ha estrenado ahora una versión subtitulada en Gran Bretaña con su título original.

L'Amour violé es similar a *Nea* tanto en la seriedad con que trata la sexualidad como en la inclusión de representaciones de escenas sexuales. Como *Nea* fue también realizada como película de arte y ensayo. No ha sido estrenada en Gran Bretaña, pero se ha distribuido una versión subtitulada en Estados Unidos bajo el título *Rape of Love. L'Amour violé* es la historia de la víctima de una violación colectiva que decide, contra el consejo de su familia, de su novio y de los parientes de sus asaltantes, llevar a los violadores ante la justicia. En las primeras escenas de la película se representa la escena de la violación de una manera detallada y fuertemente expresionista. Esta secuencia plantea importantes cuestiones a la teoría feminista del cine, que tienen que ver con la forma en que pueden interpretarse, en varias circunstancias, representaciones de esta especie, incluso cuando en el contexto global de la narrativa la víctima de la violación está tratada con simpatía[3].

Aunque *L'Amour violé* no fue sometida a la censura británica, una película de su especie habría sido catalogada con una X sin sufrir cortes. Hay al menos dos razones para ello, que están relacionadas con la situación legal vigente y sus consecuencias para la censura. El hecho de que el cine se rija ahora por el Acta de Publicaciones Obscenas permite al censor tener en cuenta el carácter global de una película a la hora de tomar una decisión. Esto significa que *L'Amour violé* sería considerada, en virtud de su evolución narrativa, como una película seria en la que queda completamente justificada la representación de una violación: primero, por el hecho de que el motor de la

---

[3] Un tratamiento adecuado de esta cuestión exigiría el análisis textual de la secuencia de la violación de *L'Amour violé,* que no puedo realizar ahora. Ese análisis tendría que tener en cuenta el carácter específico de los códigos cinematográficos en la configuración de la naturaleza fetichista de las relaciones espectador-texto.

narración es el acto mismo de la violación, y segundo, por el hecho de que la víctima está dibujada con simpatía y lleva a los violadores a los tribunales. Los censores juzgan las escenas de violación y de otros tipos de violencia sexual de acuerdo con su función en la narración de la película, de modo que pueden quedar cortadas ciertas representaciones consideradas excesivas respecto de las exigencias de la narración. Al mismo tiempo, otras representaciones de violencia sexual pueden resultar inadmisibles bajo cualquier circunstancia (Home Office, 1979, pág. 30). No obstante, es significativo que, en general, sean aspectos de la estructura narrativa, y no el carácter de espectáculo, lo que rija el criterio de los censores.

El tema de la representación de la violencia sexual hacia las mujeres lo plantea también, aunque de forma muy distinta, *Vestida para matar (Dressed to Kill),* película que ha sido objeto de condena por parte de muchas feministas. Aunque en *Vestida para matar* los ataques violentos a mujeres no son, como ocurría con la violación de *L'Amour violé,* directamente sexuales, se puede argumentar que el asesinato y los intentos de asesinato que aparecen en la película están motivados narrativamente por las fantasías y las actividades sexuales de las mujeres. La víctima del asesinato, Kate, degollada sanguinariamente con una navaja de afeitar en un ascensor, está marcada con una doble «culpa»: en el sentido inmediato de que justo antes de que tenga lugar el asesinato tiene una relación sexual con un completo extraño (quien, para reforzar la insinuación de la capacidad destructora de la sexualidad, se revela portador de una enfermedad venérea). Por otra parte, como luego se descubre, Kate es también «culpable» de haber excitado sexualmente a su psiquiatra (masculino), cuyo *alter ego* femenino transexual es el responsable del asesinato. Por tanto, a las mujeres se las representa no sólo como culpables de ser víctimas: en realidad es también «una mujer» la culpable del asesinato. Las mujeres quedan asimismo marcadas como víctimas en el nivel de lo específicamente cinematográfico: esto se vuelve especialmente evidente en numerosas secuencias constituidas por planos tomados desde la perspectiva visual de la segunda presunta víctima, Liz (que, significativamente, es una prostituta). Como no se revelan los contraplanos, nunca se hace explícito el origen de perspectiva. La incertidumbre con respecto a la identidad del que observa a Liz se vuelve, entonces, enormemente amenazadora. Sin embargo, a pesar de todo ello, en la película, no hay apenas nada que invite a la censura.

Aunque la versión de *Vestida para matar* proyectada en Gran Bretaña y en los Estados Unidos tenía varios cortes —planos que mostraban grados de violencia considerados inaceptables—, las exigencias de los censores no tuvieron nada que ver con la misoginia de la película. Aparte del franco rechazo, que resulta muy improbable en un

caso de esta especie, ninguna forma de censura (que en última instancia opera sólo sobre determinados momentos de una película) puede formular una crítica de *Vestida para matar* que apunte a la actitud general hacia las mujeres y hacia la sexualidad femenina que estructura la organización narrativa y los códigos cinematográficos de la película. ¿Cómo se puede censurar la ideología patriarcal? El caso de *Vestida para matar* ofrece un ejemplo palmario de cómo los límites del discurso feminista que versa sobre las formas en que se dibuja a la mujer pueden rebasar los de los discursos legales o cuasi legales habituales sobre la obscenidad y la pornografía, aun cuando estos últimos tengan un carácter liberal.

CUARTA PARTE

Alternativas al cine clásico: feminismo y cinematografía

En esta última parte del libro quiero alejarme de temas relacionados exclusivamente con el cine clásico y del tipo de cuestiones que con respecto a él puede plantear una perspectiva feminista. En estos tres últimos capítulos, me detendré en el estudio de alternativas al cine clásico que pueden ser de interés para la política cultural feminista. Tales alternativas no se limitan a las clases de cine cuyo «contenido» refleja abiertamente la posición conscientemente feminista de sus realizadores: tendré en cuenta también cine que se desarrolle al margen de las estructuras textuales e institucionales del cine clásico y construya o temas o formas de interpelación o vías de producción, distribución y exhibición, o todos estos aspectos a la vez, de los que se pueda decir que tienen una carácter «feminista». Empezaré, en el Capítulo 7, tratando la cuestión del realismo —o mejor dicho, de los realismos— con el estudio de películas que aun funcionando, en términos textuales, dentro de los límites de las formas predominantes de la significación cinematográfica, proponen al mismo tiempo alternativas de otro tipo. Este estudio exige considerar el cine clásico y cómo puede modificarlo el feminismo, pero también supone examinar un conjunto de trabajos cinematográficos que funcionan, institucionalmente hablando, al margen de las estructuras predominantes. En el Capítulo 9, me detendré en el «contracine» feminista: cine que genera una significación cinematográfica que, al desafiar los procesos habituales de producción de significado, podemos considerar modelo de

la «escritura cinematográfica» feminista o femenina. Discutiré estas alternativas en función de sus estrategias textuales, aunque también se encuentren al margen del aparato institucional del cine clásico. Las instituciones son el tema central del Capítulo 9, en el que examinaré planteamientos opuestos sobre la producción, distribución y exhibición de películas en relación con las actividades textuales discutidas en los dos capítulos precedentes.

Capítulo VII

Mujeres reales

Al comenzar el estudio del feminismo como práctica cinematográfica discutiendo distintas variedades del realismo cinematográfico, quizá esté aproximándome a la cuestión exactamente de la misma manera en que se presenta a muchos espectadores. Aunque sólo sea porque una de las principales características del cine clásico es la incorporación de ciertas clases de realismo, la mayor parte de los espectadores se sienten confiados y cómodos con el realismo, en especial en su forma narrativa. Pero ciertas clases de cine distintas de la narración clásica —de modo particular los documentales— también se consideran con frecuencia «realistas». Entonces, ¿qué tienen en común los distintos tipos de cine realista? La característica básica que comparten todas las variedades del realismo cinematográfico es su tendencia a la transparencia de la representación: lo que se proyecta sobre la pantalla le parece al espectador que está construido de la misma manera que su referente, «el mundo real». Es decir, la película «es como» el mundo real. Esto es lo que hace a las películas realistas tan fáciles de ver y de seguir: parece que duplican la experiencia cotidiana del mundo que tienen los espectadores. Esta apariencia de realidad está producida, de hecho, no mediante la duplicación de los referentes del «mundo real», sino mediante ciertas convenciones de la significación cinematográfica. Toda película está codificada: lo que sucede es que ciertas películas lo están de tal manera que parece que no lo estuvieran. Así, por ejemplo, los códigos que operan en el cine clásico de Hollywood (véase Capítulo 2) dejan en la sombra los procesos de construcción de significado en los que envuelve constantemente al espectador. La transparencia del cine realista consiste, verdaderamente, en que el espectador raras veces es consciente, cuando

contempla la película, de que está elaborando significados: los significados parecen estar ya en la película, y la única tarea del espectador es sentarse y captarlos. Este es, por supuesto, uno de los placeres del cine realista clásico: crea unas formas de interpelación que sumergen a los espectadores en la representación al construir un mundo cinematográfico coherente y creíble, que al mismo tiempo los sitúa como consumidores pasivos de significados que parecen residir ya en el propio texto.

Aunque el realismo pueda ser una característica definitoria tanto del cine de ficción (la narración clásica, por ejemplo) como del que no lo es (los documentales), todas las formas del realismo poseen en común «la apariencia de realidad». La semiótica del cine, al rastrear de qué forma queda codificada esta apariencia, ha solido limitar su análisis al cine narrativo de ficción. Sin embargo, para nuestros propósitos resulta igualmente importante examinar los códigos que entran en funcionamiento en el cine realista que no es de ficción. El carácter aparentemente no codificado de todo cine realista es lo que le presta su verosimilitud: establece una cierta especie de credibilidad con respecto al «mundo real» y el espectador sufre una «suspensión de su incredulidad». Este proceso funciona de forma bastante diferente en el realismo de ficción y en el de no ficción. Las características definitorias de las películas de ficción en oposición a las de aquellas que no lo son residen en el funcionamiento de la narración y de la caracterización de los personajes. Al ver una película de ficción, el espectador queda ligado en una doble identificación. Se identifica con el progreso de la narración misma, con el proceso que va desde la ruptura del equilibrio que constituye su inicio hasta su resolución final. Y se identifica asimismo con el protagonista o los protagonistas de la narración. En estos procesos de identificación, el espectador se sumerge en el mundo de la película en distinta medida, dependiendo de la linealidad y de la economía de la narración y de la representación de los rasgos de personalidad de los protagonistas. El funcionamiento de los códigos específicamente cinematográficos asociados a la ficción realista —el montaje en continuidad, primeros planos, estructuras de contraplanos, y planos subjetivos— sirve para reforzar la identificación del espectador con el mundo verosímil de la ficción. Aunque el realismo en cuanto representación no suele empujar a sus espectadores a confundir los límites del mundo de la narración cinematográfica con los del «mundo real», sus formas de interpelación —en particular, los procesos de identificación con la ficción— establecen, con todo, una especie de credibilidad que podemos describir con propiedad con el concepto de suspensión de la incredulidad. La credibilidad de las películas que no son de ficción funciona de modo bastante distinto. Podemos hacer una afirmación general sobre el realismo del documental: sus formas de interpelación constituyen típicamente una

llamada a que el espectador conciba lo que está viendo como «testimonio». Lo que se proyecta sobre la pantalla es verdad (Kuhn, 1978a). Esta clase de credibilidad descansa obviamente sobre la transparencia: la imagen cinematográfica se constituye en registro de «la realidad». El caracter específico de las formas de la transparencia de los documentales reside en que la imagen parece «natural» —una transposición no mediatizada de una realidad en otra— es decir, parece que construye un mundo fílmico internamente creíble.

Así pues, las películas documentales implícitamente hacen referencia no sólo al suceso previo a la filmación, sino al «mundo real» en conjunto. Aunque la aparente naturalidad de la representación convierte esta visibilidad en «verdad», la propia «naturalidad» es en sí misma resultado del funcionamiento de ciertos códigos cinematográficos. Significantes cinematográficos como la imagen monocroma, el encuadre móvil aparentemente fortuito (el encuadre de una cámara manual), los desplazamientos del enfoque, un montaje bastante más «libre» del que se realiza en el cine de ficción, y la mirada directa a la cámara de los protagonistas de la película, todos ellos, tienden a señalar a una película como documental. Otros conjuntos de códigos relativos al sonido también pueden connotar «documental». Muchos documentales tienen voz en off: una voz de origen externo y que habla en apariencia «sobre» el mundo que aparece en la pantalla elabora un discurso que determina cómo debe interpretar la película el espectador. La voz en off del documental está marcada característicamente por un tono de autoridad, es un metadiscurso que organiza los significados virtualmente erráticos de la imagen y del sonido diegético. En este caso, la garantía de «la verdad» de la película reside en la relación entre voz en off e imagen, pues esta última debe interpretarse como «ilustración» de aquélla. Por supuesto que todavía encontramos una concepción de lo que se ve como testimonio, pero la especificidad del documental clásico con voz en off consiste en que la imagen sirve, de alguna manera, de testimonio de la verdad de los comentarios más que de evidencia directa y visible de los acontecimientos del «mundo real».

¿Cómo se inscriben en los distintos tipos de películas realistas los intereses y la política cultural feminista? ¿Cómo se despliegan las formas realistas de representación para tratar problemas de importancia para las feministas? Resulta muy significativo que en las preguntas que se le formulan al realismo se haga especial hincapié, de modo inmediato, en el «tratamiento de problemas». Esto, en mi opinión, es resultado directo de la transparencia que marca todas las formas de realismo cinematográfico. Articulados dentro de un modo de representación que no subraya sus propios procesos de significación, los problemas políticos destacan con toda claridad. Dicho de otra manera, puesto que estos «problemas» pertenecen al «mundo real», pode-

mos afirmar que reciben un tratamiento adecuado en el cine al traducir ese mundo en general, y los problemas en particular, a una representación que permite al espectador la libertad de «ver» directamente esos problemas tal y como aparecen, funcionan y se desarrollan en el «mundo real» de la existencia cotidiana o de la lucha política. En una película realista de ficción, la identificación del lector puede ser bastante directa, fácil y placentera: una feminista, por ejemplo, puede sentir placer al identificarse con un personaje femenino fuerte e independiente que es capaz de controlar el progreso de la narración y los acontecimientos de la ficción para llegar a una solución en la que se erija como «ganadora» en algún sentido. En un documental, puede producirse una identificación más directa con lo que aparece representado en las imágenes, de modo que, por ejemplo, una película sobre la vida de una mujer y su trabajo como madre y ama de casa puede provocar que las espectadoras femeninas se reconozcan en ella. Trataré la cuestión de las repercusiones políticas de estas formas de placer en el siguiente capítulo: por el momento en el estudio del feminismo y del realismo cinematográfico asumo que puede resultar provechoso para aquél la apropiación de esas formas de placer.

El resto de este capítulo está dedicado al análisis de varios tipos de realismo cinematográfico en relación con las cuestiones planteadas al comienzo de este último párrafo. Me detendré en aspectos de la identificación, en las formas de interpelación, y en las formas de instalación del sujeto característicos de cada tipo, y examinaré unas cuantas películas con cierto detalle: en primer lugar, algunas pelícuals recientes de Hollywood que pueden leerse como respuestas que ha dado el cine clásico al movimiento de liberación de la mujer, y en segundo lugar, el cine realista socialista en cuanto se entrelaza con el feminismo. Al tratar la cuestión del realismo documental, me centraré en algunas de las formas en que la organización textual de los documentales feministas se solapa con los discursos autobiográficos.

HOLLYWOOD Y EL NUEVO CINE DE MUJERES

Desde los años de ascendencia del sistema de estudios de Hollywood, la industria ha sufrido muchos cambios institucionales que han tenido importantes consecuencias en lo que respecta a la organización textual de las películas de Hollywood. Molly Haskell y Marjorie Rosen han rastreado los cambios que se han producido en las representaciones de las mujeres en las películas de Hollywood y que han acompañado a estos cambios institucionales (Haskell, 1975; Rosen, 1973). Ambas escritoras llegan a la conclusión de que durante los años 60 las películas de Hollywood se volvieron cada vez más violentas, que las mujeres adquirían progresivamente el papel de víctimas, y

que los días del poderoso estrellato femenino y del protagonismo de «la mujer independiente» habían desaparecido. Haskell proporciona una explicación sociológica para estos hechos al afirmar que: «Cuanto más nos acercamos al momento en que las mujeres empiezan a reclamar sus derechos y a lograr independencia en la vida real, con mayor fuerza y mayor estridencia nos dicen las películas que el mundo es de los hombres» (Haskell, 1975, pág. 363). El surgimiento de la segunda ola de feminismo, según esta explicación, produjo una reacción en contra: la amenaza que constituía la liberación de la mujer fue contenida en las películas, con frecuencia mediante la contención, en el nivel del argumento, de las protagonistas femeninas. Esta contención puede variar desde el confinamiento de la mujer en el hogar y la familia, o en instituciones mentales, hasta la contención mediante distintas formas de violencia física, incluido el asesinato.

Sin embargo, al mismo tiempo, desde mediados de los 70 —después de que se publicaran los libros de Haskell y de Rosen— se han realizado en Hollywood algunas películas que pueden invitar a una interpretación de carácter opuesto. En estas películas, los protagonistas son mujeres, y a menudo mujeres no atractivas o seductoras en el sentido convencional. Además las narraciones están frecuentemente organizadas alrededor del proceso de auto-descubrimiento y de progresiva independencia de la mujer: algunos ejeemplos de este género de películas son ***Alicia ya no vive aquí (Alice Doesn't Live Here Anymore,*** Scorsese, Warner Brothers, 1975), ***Starting Over*** (Pakula, Paramount, 1979), y ***Una mujer descasada (An Unmarried Woman,*** Mazursky, Fox, 1977). Se podría explicar la existencia de este «nuevo cine de mujeres» a partir de una determinación directa: sencillamente reflejaría el auge y el influjo del movimiento femenino. Con todo, esta explicación por sí sola quizá sea demasiado unidimensional, pues no tiene en cuenta, por ejemplo, la existencia simultánea de películas que retratan la violencia hacia la mujer. En cualquier caso, ¿por medio de qué procesos se traducen los «climas sociales» a significados cinematográficos? Dada la complejidad de las estructuras institucionales de la industria del cine, por no mencionar los mecanismos de codificación de los textos fílmicos, la relación entre climas sociales y el contenido de las películas no puede ser evidentemente sencilla. Para explicar la coexistencia de tipos opuestos de películas realizadas en Hollywood necesitamos estudiar más de cerca un conjunto de estructuras en su especifidad histórica. Por ejemplo, si la audiencia del cine está compuesta de segmentos de «sub-audiencias» con intereses distintos, las películas se dirigirán a estas distintas audiencias. Así, el «nuevo cine de mujeres» se dirige en especial a las mujeres, incluyendo mujeres con cierto grado de concienciación feminista, mientras que otros géneros están destinados a audiencias muy diferentes desde el punto de vista social.

¿En qué medida el nuevo cine de mujeres incorpora el realismo, y cuál es su importancia para el feminismo? En cuanto pertenece al cine clásico, su realismo reside en la credibilidad de los textos, lo que provoca la identificación del espectador con los personajes y la narración, dentro de un mundo de ficción construido de modo internamente coherente y consistente. En otras palabras, el espectador es arrastrado de inmediato a la identificación a la que invita este tipo de películas. La espectadora femenina puede experimentar placer con estas películas al identificarse con varios elementos: con la protagonista, que no sólo es mujer, sino que puede ser similar a la espectadora en varios aspectos; o con una voz narrativa cuyo discurso corra a cargo de un personaje femenino; o con los acontecimientos del mundo ficticio que evoquen un cierto grado de auto-reconocimiento; o con una resolución de la narración que suponga la «victoria» de la protagonista. De este modo, la retórica del nuevo cine de mujeres puede colocar a la espectadora no únicamente en la posición de potencial «vencedora», sino de una vencedora cuyo sexo ha sido el elemento fundamental de su victoria: en consecuencia, este género le sirve a la mujer para autoafirmarse. No obstante, se pueden plantear dos cuestiones en este momento. Primera, ¿cómo funcionan estos distintos tipos de identificación en sus relaciones mutuas dentro de la retórica de los textos fílmicos? Y segunda, ¿qué consecuencias tiene para el feminismo la existencia de un cine realista clásico que supone la «afirmación» de la mujer?

Para responder a estas cuestiones, es más conveniente hacer referencia a películas concretas: ha elegido *Las amigas (Girlfriends,* 1977) de Claudia Weill y *Julia* (1977) de Fred Zinneman; ambas adoptan la estructura de un género popular en los años 60 y 70: el cine de «camaradería» entre hombres. *Las amigas* y *Julia* son cine de mujeres por la sencilla razón de que en ambos casos los camaradas son mujeres. Así se cumple un requisito primordial del nuevo cine de mujeres: los protagonistas son mujeres, y están retratadas con simpatía. *Las amigas* va más allá al presentar como protagonistas a dos mujeres normales y corrientes. En cambio, las heroínas de *Julia* se adaptan mucho más al modelo de «estrellas» de Hollywood: Lillian Hellman (Jane Fonda) es una famosa escritora y Julia (Vanessa Redgrave) una revolucionaria oscura, pero con mucho coraje. En este caso, está funcionando el «star system»: mientras que los personajes principales de *Las amigas* están a cargo de actrices prácticamente desconocidas, que interpretan a mujeres «corrientes», el hecho de que sean dos estrellas de fama mundial —conocidas además por su actividad política— las que den vida a las dos protagonistas de *Julia* tiene importantes consecuencias para la significación de la película. Ni Julia ni Lillian como personajes «de ficción» pueden ser consideradas mujeres corrientes, y la elección de las actrices subraya este punto: la posibili-

dad de la identificación de los espectadores reside no tanto en los personajes como en la relación que existe entre ellas.

Tanto *Julia* como *Las amigas* se alejan, en cierta medida, del modelo realista clásico por su resolución narrativa. En ambas películas el final no resuelve todos los problemas planteados en la narración. De hecho, en *Las amigas* quizá sea imposible la resolución total, dada la naturaleza de los problemas que estructuran la narración. El argumento comienza con la decisión de una de las amigas de abandonar el apartamento que ambas comparten para casarse. La marcha de Ann parece provocar una serie de acontecimientos en la vida de Susan, sin otra conexión entre ellos que la ausencia de su amiga. En el modelo narrativo clásico, el restablecimiento del equilibrio habría producido la resolución de esa ausencia. Dentro del movimiento que se desarrolla desde la carencia a la eliminación de la carencia (véase Capítulo 2) y que motiva las variantes de este modelo, *Las amigas* podría haber llegado a una solución mediante el establecimiento de relaciones amorosas para Ann y Susan: bien entre ellas, bien con nuevos compañeros. Aunque la primera opción encajaría dentro de las exigencias estructurales de la narración clásica y dentro del poderoso modelo del «romance» de Hollywood, su contenido está excluido por las reglas, conscientes e inconscientes, que actualmente rigen las representaciones de la homosexualidad en el cine clásico. Pero al mismo tiempo, la segunda opción —restablecimiento del equilibrio mediante nuevas relaciones— también queda fuera de juego, en este caso por las exigencias que la caracterización de las dos protagonistas ha impuesto al desarrollo de la narración: sencillamente no sería plausible. Con todo, aunque hay un constante movimiento hacia esta última forma de resolución —por ejemplo, en la relación de Susan con un rabino o incluso en la de Ann con su marido— nunca se llega a producir, quizá en parte porque destruiría la estructura de «camaradería» que rige la organización de la narración. Y así, presa de sus propias contradicciones, la narración no logra alcanzar una solución en el sentido clásico. En vez de ello, nos deja ante un final relativamente «abierto»: la relación entre las dos mujeres sigue siendo problemática y contradictoria, y sin embargo lo suficientemente importante como para que continúe. Por supuesto, se puede defender que este final abierto resulta mucho más «creíble» que cualquier otra resolución clásica que ate todos los cabos de la narración.

También *Julia* posee un cierto grado de apertura, que en este caso funciona no tanto en la resolución de la película como en toda su narración. Esta apertura está crucialmente relacionada con la articulación del argumento y de la trama de la película, y con el hecho de que su discurso está basado en el recuerdo. La enunciación de la película implica al menos dos estratos de recuerdos. En primer lugar, tenemos el discurso de la autobiografía de Hellman, trasladada a la pe-

lícula mediante su voz en off y como presente temporal de la narración, y marcado por la representación de la relación de la escritora con Dashiell Hammett. En segundo lugar, tenemos el recuerdo dentro de la autobiografía, construido como «el pasado» y marcado cinematográficamente como subjetivo, formado por las fantasías y los sueños de Hellman, que, en su mayor parte, implican a Julia. Los dos niveles se juntan tan sólo en aquellas secuencias del presente narrativo en que Julia y Lillian se encuentran: en un hospital de Viena y en el café de la estación de Berlín. Puesto que la relación entre las dos mujeres está en su conjunto narrada discursivamente desde el punto de vista narrativo de Hellman, y debido a su estatus de recuerdo dentro de una autobiografía, queda un tanto relativizada. Lo que vemos es la impresión que tiene Hellman de una relación conservada en el recuerdo, doblemente marcada como subjetiva. Por ello, podemos leer la película de varias formas. La naturaleza de obra abierta de *Julia* se centra menos en el final de la película (que, por otra parte, no alcanza una conclusión final, pues el pasado y el presente se unen con la muerte de Julia y la incorporación de este hecho a la relación de Hellman con Hammett), que en la naturaleza de la relación entre las dos mujeres. Esta queda resumida en una escena —en realidad un flashback— en la que Lillian abofetea a un amigo borracho por insinuar que «todo el mundo sabe lo tuyo con Julia»: en otras palabras, que las mujeres tienen una relación lésbica. Podemos leer la escena al menos de dos maneras: o Hellman reacciona ante la condena del lesbianismo implícita en el poco comprensivo chismorreo de «todo el mundo» o la «acusación» de lesbianismo es en sí misma una calumnia sobre la relación (*New German Critique,* 1978, pág. 92). Apoya esta propuesta la interpretación de las críticas de *Julia:* aunque la mayoría de los críticos coinciden en que el retrato de la relación entre las dos mujeres es el centro de la película (aunque, de hecho, se podría defender que, por el contrario, la forma en que está representada la relación Hellman-Hammett, y su lugar en el «presente» de la película, sirve realmente para enmarcar y relativizar la de las mujeres), existen tantas opiniones como críticas en lo referente a la naturaleza precisa de esa relación[1].

Podemos poner en relación la cuestión de la apertura en estos dos ejemplos del nuevo cine de mujeres con algunos cambios generales formales y temáticos que se han producido en el reciente cine de Hollywood. Se han considerado estos cambios lo suficientemente sig-

---

[1] Podemos llegar a esta conclusión a partir de la lectura de las críticas de *Julia* que aparecieron en la prensa británica en 1978 y 1979. Podría añadirse que los recuerdos que tiene Lilian de Julia salen a la luz cuando Lilian está escribiendo *The Children's Hour*, obra que trata del lesbianismo. Este dato y su importancia se pierden en la película.

nificativos como para constituir el «Nuevo Cine de Hollywood». La puesta en funcionamiento en este Nuevo Cine de Hollywood de ciertos códigos cinematográficos —zoom, planos con teleobjetivo, cámara lenta y pantalla partida—, en opinión de algunos, han «destruido la unidad dramática y espacio-temporal en que se apoyaba la puesta en escena clásica» (Neale, 1976, pág. 117). Otro rasgo del Nuevo Cine de Hollywood es el final abierto o la ambigüedad en el nivel de la narración —característica definitoria de *Julia* y *Las amigas*. Podemos señalar en este punto dos aspectos de importancia para la cuestión del realismo, del feminismo y del nuevo cine de mujeres. El primero es que aunque el Nuevo Cine de Hollywood se aleje en parte del cine narrativo, más que destruir reorganiza los mecanismos textuales del cine clásico: «la ambigüedad y el final abierto están sostenidos y articulados *dentro* de los límites del discurso dominante, dentro del texto. No son de tal clase que puedan romper la unidad de la situación del lector» (Neale, 1976, pág. 121, el énfasis es nuestro).

En segundo lugar, aunque la apertura del Nuevo Cine de Hollywood funcione en toda una gama de géneros y estructuras narrativas cinematográficos, se puede decir que el nuevo cine de mujeres, precisamente en virtud de sus mismos temas, es particularmente propenso a tal apertura. Aunque no se puede equiparar feminismo y nuevo cine de mujeres, este último plantea, al menos a un cierto nivel, la cuestión del feminismo. Con todo, el feminismo es controvertido, y resultaría problemático para una institución cinematográfica cuyos productos están destinados a una audiencia políticamente heterogénea adoptar abiertamente posiciones políticas que puedan enajenarle algunos sectores de dicha audiencia. Las películas cuyo contenido revela un cierto grado de polisemia —esto es, que más que limitar ofrecen varias interpretaciones— pueden atraer a una audiencia relativamente amplia. La apertura permite interpretaciones más o menos acordes con las posturas previas de los espectadores sobre el feminismo. *Julia* ilustra este punto bastante bien: aunque las lesbianas pueden interpretar la película como una afirmación del lesbianismo, tal interpretación —aun cuando no está descartada— no resulta en absoluto favorecida en la película. *Las amigas* funciona de la misma manera en lo que concierne al feminismo. En su estreno, fue recibida como una película encantadora, cálida, divertida y simpática. No fue considerada una amenaza en gran medida porque, a pesar de su estatus de película de «camaradería» femenina, no imponía una interpretación feminista. No obstante, al mismo tiempo, la estructura de «camaradería» podría justificar también una interpretación de la película que se centrara en la identificación de la mujer con las protagonistas.

La posibilidad de que esta clase de apertura pueda ser en realidad una característica definitoria del nuevo cine de mujeres la señala Julia Lesage, quien afirma: «La industria quiere que todo el mundo tenga su

trozo de pastel ideológico y que se lo pueda comer. En otras palabras, siempre se observarán ambigüedades deliberadas en la estructura de casi todas las películas que se estrenan sobre mujeres fuertes» *(New German Critique,* 1978, pág. 91). Sea o no este proceso tan consciente o deliberado como señala Lesage, uno de los efectos más importantes de esta ambigüedad con implicaciones ideológicas ha de ser reforzar los mecanismos textuales e institucionales del cine clásico. Cualesquiera que sean los tipos de identificación que ofrece a los que deciden identificarse con ellos, el nuevo cine de mujeres no puede en última instancia tratar de forma directa los problemas que plantea el feminismo a la representación cinematográfica.

EL REALISMO SOCIALISTA

Se suele plantear el problema del realismo socialista (o realismo progresista)[2] en relación con la literatura y el arte con mayor frecuencia que en relación con el cine. No obstante, el nivel un tanto abstracto en el que se discute sobre el realismo socialista nos permite estudiar el funcionamiento de sus características en distintas formas de expresión, entre ellas el cine. Stalin, en la década de los 30, definió el realismo socialista como «la descripción verdadera e históricamente concreta de la realidad y su desarrollo revolucionario». Aunque tal definición es susceptible de diversas interpretaciones, propone dos características básicas del realismo socialista: la adhesión a alguna forma de realismo («descripción verdadera»), y que las representaciones traten directamente la historia o reflejen la especificidad histórica de alguna otra manera («históricamente concreta»). En mi opinión, es éste último rasgo el que distingue al realismo socialista de otras formas de realismo.

Pero, ¿qué significa, en lo que se refiere a los mecanismos textuales, la «concreción histórica»? Podemos acercarnos a esta cuestión examinando la naturaleza del realismo que aparece inscrito en el realismo socialista. En los debates sobre arte y literatura celebrados en la Unión Soviética en los primeros años de la Revolución, se defendió que el arte no sólo debía representar al pueblo, sino que también tenía que estar a su alcance (Vaughan-James, 1973). Aunque no se propuso ninguna definición de lo que significaba, en lo que respecta a los mecanismos textuales, que el arte «estuviera al alcance del pueblo», pronto se hizo patente la tendencia a favorecer la transparencia

---

[2] Se suele distinguir el realismo progresista del socialista según si la representación se origina o no en una sociedad socialista. Aunque la película estudiada aquí, *La Sal de la Tierra,* está realizada en una sociedad capitalista, he mantenido el término «realismo socialista» para conservar la coherencia.

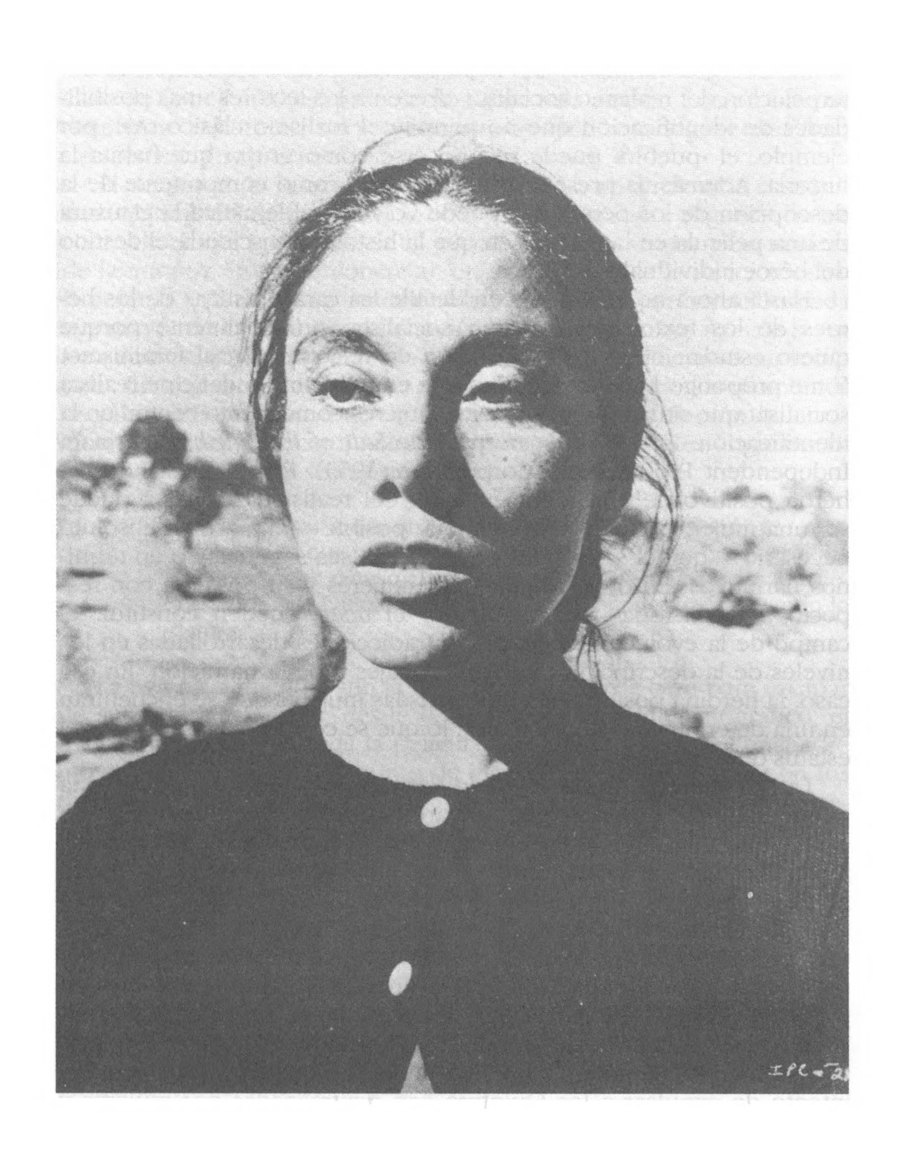
en las representaciones. Esta tendencia quedó consolidada con la política oficial soviética sobre las artes en la década de los 30 (Gorky *et al.*, 1977), cuando se trazó una distinción entre el naturalismo y el realismo, y aquél fue rechazado en favor de éste. La distinción entre naturalismo y realismo se basó en la concreción histórica y en la descripción de personajes: aunque ambas formas incluyen descripción de personajes, en el realismo la historia ocupa un papel central a través de esa descripción. En otras palabras, los cambios, las contradicciones y los conflictos históricos se reflejan textualmente en la evolución de la conciencia de los personajes y en su interacción mutua. El doble requisito de la descripción de los personajes y del «carácter accesible» del arte significa que la narración se convierta en el espacio común de esas representaciones. De este modo, la narrativa realista socialista opera en los dos niveles del personaje y de la historia, encerrando y representando el primero a la segunda.

De todo ello nace el concepto de «tipificación»: los personajes del realismo socialista están dibujados en su completa individualidad, con sus propios rasgos de personalidad, pero al mismo tiempo tienen la función de encarnar características sociales e históricas. Por este motivo, son «tipos» sociales tanto como individuos. De esta forma, la representación de la realidad en su concreción histórica tiene lugar mediante personajes de ficción que en parte funcionan como tipos que reflejan clases o grupos sociales y configuraciones históricas. Esta es la diferencia fundamental entre el realismo socialista y el realismo del cine de Hollywood. En este último, la identificación de los lectores con los protagonistas se produce predominantemente en el nivel de los rasgos individuales de la personalidad presentados en la narración y presentes en todo su desarrollo. En el realismo socialista, por el contrario, la identificación en el nivel de los rasgos individuales de la personalidad implica también, y de modo concomitante, la identificación con la situación histórico-social del personaje en cuanto «tipo».

Los protagonistas de los textos del realismo socialista con frecuencia encarnan rasgos heroicos, característica que tiene su origen en el influjo del romanticismo revolucionario sobre el realismo socialista. Para el romanticismo revolucionario, el arte ofrece una visión del mundo optimista, pero que pretende no ser utópica sino basada en la realidad. Ese optimismo se refleja en la evolución revolucionaria de una figura que llega a ser heroica en el curso de esa evolución: he aquí al «héroe positivo» del realismo socialista. El héroe o la heroína están pintados con cualidades personales individuales y propias, positivas y negativas, con las cuales pueda identificarse el lector. Al mismo tiempo, el progreso de la narración supone la evolución personal o política y el aumento de la visión y del poder del «héroe positivo», lo que le permite alcanzar un grado considerable de conciencia

política y también vencer dificultades y obstáculos específicos —es decir, propios de la situación personal del personaje— y que suponen una más amplia situación histórico-social. De este modo, la narrativa realista socialista, como la narrativa clásica, implica la resolución y el cierre. Sin embargo, hay diferencias en lo que respecta a los procesos narrativos a través de los cuales se llega a la resolución. En el caso del del realismo clásico, la narración se cierra cuando los enigmas que la estructuraban han quedado resueltos, con toda probabilidad gracias al protagonista o a los protagonistas, a través del despliegue de sus cualidades personales: perspicacia, tenacidad, astucia, etc. En el realismo socialista ocurre lo mismo, pero a este proceso se sobrepone la intervención de la «historia», que —bajo la forma de «tipificación»— constituye también un punto de identificación para el lector. El hecho de que la historia continúe su marcha transcendiendo la resolución de cualquier narración individual puede suponer la existencia de una posible apertura en el realismo socialista, que no se da necesariamente en el realismo clásico.

Lo que llevo dicho hasta ahora se aplica a cualquier forma narrativa del realismo socialista, y es, por ello, tan relevante para la novela como para el cine. ¿Existen códigos específicos mediante los cuales se producen significados «realistas socialistas» en el cine? En mi opinión, el realismo socialista no posee códigos cinematográficos específicos. Los códigos narrativos que he mencionado no son peculiares de las representaciones cinematográficas. Y aunque sea posible identificar ciertos códigos de composición asociados a las imágenes del realismo socialista —representaciones del «pueblo» o de gente trabajando solidariamente en grupos, composiciones «heroicas», con una angulación baja, del pueblo y del héroe, en realce contra un fondo fuertemente iluminado, por ejemplo (véase Fotograma 7.1)— esta codificación «heroica» funciona también en formas visuales de expresión del realismo socialista (como la pintura y la fotografía) distintas del cine. En lo propiamente cinematográfico —los códigos de la cámara, el montaje, etc.— el cine del realismo socialista funciona de la misma manera que el cine realista clásico. El montaje en continuidad crea un tiempo y un espacio narrativos coherentes y el sonido y la imagen se apoyan mutuamente para construir un mundo de ficción transparente, creíble e interpretable. Este hecho se relaciona claramente y de varias manneras con la exigencia que se les plantea a los textos realistas socialistas de ser accesibles y comprensibles. Las contradicciones y la evolución de los personajes, de la narración y de la historia surgen con la mayor claridad posible de unos textos en los que se han borrado los procesos de significación: es decir, de unos textos que producen un efecto de transparencia en sus significantes. A pesar de las similitudes entre el cine del realismo socialista y el cine clásico de Hollywood, las consecuencias de las diferencias existentes en el nivel



7.1 *La sal de la tierra:* Esperanza (Rosaura Revueltas).

de los códigos narrativos son significativas, ya que las formas de interpelación del realismo socialista ofrecen a los lectores unas posibilidades de identificación que no permite el realismo clásico. Así, por ejemplo, el «pueblo» puede reconocerse como grupo que habita la historia. Además, la presencia de la historia como componente de la descripción de los personajes puede volver problemática la clausura de una película en la medida en que la historia transcienda el destino del héroe individual.

Hasta ahora no he tratado en detalle las características de los héroes de los textos del realismo socialista, principalmente porque quiero estudiar el realismo socialista en relación con el feminismo. Y me propongo hacerlo centrándome en un ejemplo del cine realista socialista que sitúa las luchas de las mujeres como punto central en la identificación: *La sal de la tierra (The Salt of the Earth,* Biberman, Independent Productiones Corporation, 1953). Por supuesto que el héroe positivo de una representación del realismo socialista puede ser una mujer, y si ocurre así, es muy posible —aunque en absoluto necesario— que el sexo de la protagonista sea significativo en términos narrativos. En otras palabras, las mujeres y su posición con respecto a la «historia» transmitida por el texto pueden constituir el campo de la evolución o de las contradicciones desarrolladas en los niveles de la descripción de los personajes y de la narración. En ese caso, la heroína positiva está por todas las mujeres que se encuentran en una determinada situación, con lo que se concede a las mujeres el estatus de sujetos históricos.

La protagonista de *La sal de la tierra* es Esperanza Quintero, una madre mejicano-americana cuyo marido, que es minero, participa en una huelga (Wilson and Rosenfert, 1978). El argumento de la película relata el progresivo compromiso de las mujeres de los mineros con la huelga, su apoyo a sus maridos y su defensa de reivindicaciones propias (mejora de las condiciones sanitarias de las casas en las que viven, propiedad de la compañía minera). La participación de las mujeres en la huelga culmina cuando relevan a los hombres en la línea de piquetes después de que el sindicato recibiese un interdicto Taft-Hartley. Las represalias de los dueños de la compañía contra Esperanza y su marido, Ramón, y contra las mujeres piquetes, y finalmente el intento de expulsar a los Quintero son neutralizadas por mujeres y hombres angloamericanos y mejicano-americanos de la comunidad de Nuevo Méjico, con un éxito relativo en lo que respecta a la lucha inmediata, y con un significativo éxito en lo que respecta a la solidaridad entre los trabajadores. Como la voz en off de Esperanza abre y cierra la película y recalca algunas escenas, el argumento está contado desde el punto de vista narrativo de una mujer: así pues, la mujer ocupa el lugar central en el nivel del enunciado y en el de la enunciación. Es también el discurso de Esperanza el que hace explí-

cita la relación entre la lucha particular que constituye el tema inmediato de la película y el proceso histórico más amplio. Los problemas concretos de la lucha no son herméticos: luchas más generales trascienden esta historia concreta.

El despertar de la conciencia política de las mujeres de la comunidad es también un elemento crucial en la narración. Algunas de las contradicciones implícitas en tal proceso para las viudas y las madres de la minoría étnica se concretan en el progreso de la relación entre Esperanza y Ramón. La reacción de Ramón a la participación cada vez mayor de Esperanza en la huelga, que la aleja más y más de la esfera doméstica, fluctúa entre la ambivalencia y la abierta desaprobación. En una escena de disputa, que constituye uno de los momentos de climax, Esperanza trata de hacer comprender a Ramón la situación de las mujeres comparando el racismo de los jefes angloamericanos de Ramón con su supremacía masculina en casa:

> ¿Te sientes mejor teniendo a alguien por debajo de ti?...¿Qué cuello tengo que pisar para sentirme superior?...Yo no quiero que nada esté por debajo de mí. Yo ya estoy en una posición demasiado baja. Quiero elevarme. Y que conmigo se eleve todo lo demás.

La escena siguiente —en la que Ramón se va de caza para escapar de sus problemas— es, desde el punto de vista cinematográfico, el más expresionista de toda la película. La fluidez atípica del encuadre móvil y la intensidad del punto de vista de Ramón, generada en los dramáticos movimientos de la cámara en una película que aparentemente carece de planos realizados desde una perspectiva determinada, marcan esta escena como el clímax del argumento: en este punto, Ramón logra comprender la posición de Esperanza. El hecho de que Ramón tome conciencia de ello permite que se produzca en la película una especie de liberación, que concluye con una larga secuencia que muestra a los dueños de la compañía en su intento de expulsar a los Quintero y la solidaridad de la comunidad para evitar esa expulsión: «un único acto colectivo combina el rechazo del sexismo y del racismo con la resistencia al poder desnudo de la clase dirigente» (Rosenfelt, 1976, pág. 20).

Este final constituye una solución a los problemas en juego en la narración: no sólo a la cuestión de la huelga, sino también a los problemas del sexismo, y en cierta medida también a los del racismo existente en la comunidad, planteados al principio por la huelga y desarrollados en las relaciones entre los protagonistas de la película. Al mismo tiempo, sin embargo, la voz en off final de Esperanza sugiere que la lucha histórica seguirá y vivirá en las vidas de sus hijos.

Si comparamos *La sal de la tierra* con una película más reciente sobre la «clase trabajadora» como *Norma Rae* (Ritt, Fox, 1979), saltan

a la vista algunas de las diferencias entre el realismo socialista y el nuevo cine de mujeres de Hollywood. Aunque ambas películas tienen temas similares —la actividad industrial en una comunidad americana pobre— y en ambas están protagonizadas por mujeres, son muy diferentes las formas de identificación que proponen sus respectivas narraciones y descripciones de personajes. El éxito de Norma Rae al lograr que la industria textil del Sur en la que ella misma trabaja se afilia a los sindicatos queda explicado por los rasgos de su personalidad —su tenacidad, firmeza e inconformismo— que, según narra la primera parte de la película, preexistían a la lucha por la sindicación. Después de la llegada a la ciudad de un líder sindical, la narración se centra en un grado significativo en la evolución de la relación entre Norma Rae y el forastero. En la pintura de esta relación, existe, en cierta manera, una tensión entre la exigencia del realismo socialista de que esa relación constituya el terreno del desarrollo de la conciencia política y las exigencias del realismo clásico de Hollywood de que sea el germen de un amor romántico. Al mismo tiempo, apenas recibe tratamiento la relación de Norma Rae con su marido, que en una narración realista socialista habría quedado quizá presentada como el campo de batalla por la conciencia política. La tolerancia del marido de Norma Rae hacia las actividades sindicales de su mujer tiene que ver más con la firme lealtad a su mujer que con cualquier desarrollo de conciencia política por su parte. *Norma Rae,* a diferencia de *La sal de la tierra,* es una película de Hollywood tanto textual como institucionalmente. Aunque represente un alejamiento de Hollywood en su retrato de una mujer fuerte que no sólo pertenece a la clase trabajadora sino que sale victoriosa en una lucha de clases, la descripción de los personajes tiene el sello de la individualización más que de la tipificación, de manera que las formas de identificación que propone no se mueven en el terreno de lo histórico o de lo social. En consecuencia, sus formas de interpelación funcionan en conjunto dentro de los límites del discurso del cine clásico.

MÁS ALLÁ DEL CINE DIRECTO

Hacer avanzar la discusión del realismo de ficción hacia el realismo no ficticio es introducirnos en la cuestión de la existencia de una actividad cinematográfica feminista al margen del cine clásico. Por una variedad de razones políticas, técnicas, financieras y de organización, muchos directores de cine, en los últimos veinte años, han realizado y desarrollado variedades del cine documental. Al considerar tales prácticas cinematográficas, resulta virtualmente imposible separar los aspectos textuales de los institucionales (véase Capítulo 9). Por ejemplo, es muy significativo que estén realizados en 16 mm

(mientras que los largometrajes se filman normalmente en 35 mm), y la tecnología asociada a la filmación en 16 mm ha resultado, a su vez, fundamental, en la configuración y la legitimación de ciertas trabajos documentales. En realidad, el documental frecuentemente es la forma de hacer cine que adoptan más inmediatamente los realizadores independientes, en particular si su trabajo tiene objetivos políticos o sociales. También resulta significativo que muchos de los primeros esfuerzos en esa dirección estuvieran basados en la tecnología, los métodos de trabajo y los mecanismos textuales de un determinado tipo de documental: el cine directo.

El cine directo, que tuvo sus orígenes en los Estados Unidos durante los primeros años de la década de los 60, está inspirado en una versión del positivismo que sitúa al realizador de cine como observador que documenta, sin interferencias ni transformaciones, aquello que ve. Como el objeto de la observación constituye el tema de la película, el propósito de este tipo de cine es «redescubrir una realidad que elude otras formas de cine y de reportaje... Es un método práctico de trabajo basado en la fe en una realidad no manipulada, en una renuncia a falsificar la vida tal y como se presenta» (Mamber, 1974, pág. 4)[3]. Tal filosofía hace mucho hincapié en las condiciones que rodean la filmación de una película. Si el observador/realizador no ha de manipular los hechos profílmicos, su presencia en la escene debe ser lo menos obstructiva posible. Con este fin, el equipo personal y técnico deben ser mínimos. En consecuencia, los primeros que trabajaron en el cine directo emplearon —y desarrollaron y refinaron— la tecnología, relativamente manejable, de la filmación en 16 mm.

Las realizadoras feministas han adoptado también, en su mayoría, las tecnologías y los métodos de trabajo de la filmación en 16 mm. Veremos algunas de las consecuencias de esta elección en lo que respecta a las estructuras institucionales y relaciones sociales de la realización feminista de cine en el Capítulo 9. Muchas realizadoras feministas, en especial en los primeros años de actividad cinematográfica feminista autoconsciente, se han inclinado también por las formas documentales. Quiero detenerme aquí en los mecanismos textuales y las formas de interpelación de los documentales feministas.

Julia Lesage, al estudiar la tendencia existente entre las realizadoras de la segunda ola de feminismo a adoptar el documental como género preferido, señala el potencial radical de poner sobre la panta-

---

[3] El libro del que he extraído esta cita se refiere al *cinéma vérité* más que al cine directo, y en realidad los dos términos se usan a menudo indistintamente. Yo empleo el término «cine directo», en parte para evitar confusiones, pero sobre todo porque considero que ciertos trabajos cinematográficos que han sido denominados *cinéma vérité* (las películas de Jean Rouch, por ejemplo) se basan en ideas sobre la verdad, la observación y lo visible bastante distintas de las que inspiran el cine directo americano.

lla mujeres «reales» y sus vidas sin recurrir a la limitada gama de imágenes de mujeres que prevalecen en el cine clásico. Representar «los detalles corrientes de la vida de las mujeres, sus pensamientos —expresados directamente por las protagonistas a la cámara— y sus intentos frustrados, pero a veces coronados por el éxito, de introducirse en el mundo público del trabajo y del poder» (Lesage, 1978, pág. 507) constituyó una ruptura significativa con respecto a las representaciones cinematográficas de mujeres entonces existentes. Aunque esta clase de documental feminista adoptó los métodos de trabajo, y en cierta medida la filosofía, del cine directo, resulta significativo que lo hiciera de manera selectiva, y que los transformara para satisfacer los requisitos de la práctica cinematográfica feminista. Estas transformaciones operan en los textos para producir ciertos códigos y formas de interpelación que constituyen un conjunto de significantes específico del documental feminista. Con esto quiero decir que ciertos conjuntos de mecanismos textuales han llegado a ser, por diversas razones políticas e históricas, características definitorias de este tipo de cine. Podemos ver en funcionamiento esos mecanismos en las tres películas que he elegido como ejemplos representativos del documental feminista: *Janie's Janie* (Ashur, New York Newsreel, 1971), *Women of the Rhondda* (Capps, Kelly, Dickinson, Ronay, Segrave and Trevelyan, 1973), y *Union Maids* (Klein, Reichert and Mogulescu, 1976).

Si existe algún principio estructural que rija la organización del documental feminista, es el que suministra el discurso autobiográfico: «Una película tras otra presenta a una mujer contando su historia ante la cámara» (Lesage, 1978, pág. 515). Las protagonistas de estas películas son mujeres que hablan de su propia vida, y sus autobiografías suelen estar organizadas en la forma lineal característica de las tramas del relato de ficción. La mujer comienza su historia en un momento anterior de su vida y la continúa hasta su propio presente, que es el «presente» de la película. El orden de la trama refleja generalmente esta cronología lineal. Esta «organización consistente de los materiales narrativos», afirma Lesage, está estructurada de forma análoga al surgimiento de la toma de conciencia, y funciona de forma similar en términos políticos. Lesage da por supuesto un grado de transparencia en la representación cinematográfica, y supone que su «verdad» será aceptada por la espectadora en los procesos de identificación con la trayectoria «narrativa» de la autobiografía por un lado, y con las protagonistas y sus vidas por otra. También sugiere que los contenidos de los relatos autobiográficos que estructuran las películas, al igual que los surgidos en la toma de conciencia, están seleccionados y ordenados por sus sujetos.

Dado que el discurso autobiográfico estructura el documental feminista, y si las protagonistas ordenan sus propios discursos, es evidente que la voz enunciativa de estas películas pertenece a las pro-

pias protagonistas femeninas. Subraya este punto el hecho de que la voz en off esté invariablemente ausente de los documentales feministas. Cuando hay una voz en off, no procede del espacio diegético dibujado por la película, sino del sujeto o sujetos de la autobiografía. Si las mujeres, como «sujetos hablantes», ordenan el discurso de los documentales feministas, ¿de qué forma incorporan estas películas las convenciones del cine directo? En la medida en que el cine directo supone la transparencia en la representación y la «objetividad» por parte del realizador y/o de la cámara, la enunciación tiene un carácter neutral. Esta es una de las razones por las que los documentales del cine directo nunca tienen una voz en off de tipo tradicional: la imagen se presenta sola como testimonio de la naturalidad de la representación. Si la cámara es el «observador», el espectador —al colocarse en la mirada de la cámara— se convierte también en un observador neutral (Kuhn, 1978a). Con todo, aunque el documental feminista adopte algunos de los métodos y parte de la filosofía del cine directo, se aleja de él en aspectos significativos. Trataré este punto en más detalle mediante el estudio de *Janie's Janie,* documental feminista que podemos considerar como modelo, en ciertos aspectos, del cine directo.

Janie's Janie es un documental de treinta minutos sobre una mujer blanca de la clase trabajadora, madre de cinco hijos, que vive en una pequeña ciudad de New Jersey. La película tiene una estructura autobiográfica: la mujer cuenta su pasado y su vida actual en orden cronológico. El argumento comienza con el relato de Janie sobre su familia y sus orígenes, pasa por su matrimonio y su separación y termina con la toma de conciencia feminista y su solidaridad para con otras mujeres de la comunidad. Con una única excepción —una breve secuencia de instantáneas familiares— la imagen permanece detenida en el «presente» de Janie: su relato se sitúa en el contexto de su situación actual como ama de casa y madre separada. Así, hasta el momento en que Janie habla de empezar a, como ella dice, «asociarse con otras personas como lo hace otra gente», Janie aparece normalmente en casa, atareada en el cuidado del hogar y de los niños mientras habla de su vida. La película está fuertemente codificada como «directa»: por ejemplo, por los constantes movimientos de la cámara, los zooms y los cambios de enfoque, que ilustran los esfuerzos de las realizadoras por seguir los movimientos de Janie por su casa. En una secuencia que nos muestra a Janie planchando mientras habla, hay un rápido giro de la cámara a la derecha para enfocar a uno de los niños de Janie que está a punto de abrir la nevera en el preciso momento en que Janie interrumpe su relato para regañarle (véanse Fotogramas 7.2 y 7.3). En una secuencia posterior, su relato se ve constantemente interrumpido por las exigencias de otro de los niños para que le preste atención. El constante encuadre móvil, el reenfo-

que y el movimiento dentro de la imagen, unidos a la velocidad con que Janie habla, los diversos sonidos ambientales y las interrupciones de los niños, proporcionan a la película un desarrollo frenético y reflejan la urgencia de las presiones incesantes a las que se ve sometida una mujer en la situación de Janie. En el carácter corriente de su historia, así como en la representación de su trabajo en la casa, podemos ver en Janie a una mujer cuya vida es como la de muchas mujeres de la clase trabajadora sin recursos, En este respecto, la película ofrece posibilidades de identificación para muchas mujeres que se encuentran en una situación determinada, identificación que opera mediante el reconocimiento de la situación de Janie. Entonces, dada la verosimilitud de la representación cinematográfica, esas mujeres pueden aceptar la «verdad» de la situación de Janie, reconocerse en ella e identificarse con ella. De esta manera, aunque la película sólo trate de una mujer determinada, establece una relación espectador-texto que permite la generalización a partir de ese único caso.

Janie's Janie posee muchas de las características textuales definitorias del documental directo, pero se diferencia de él por las estructuras que determinan su organización. Los defensores del cine directo afirman que la organización de una película debe estar determinada por la cronología de los acontecimientos profílmicos, o, en su defecto, por una lógica interna que se derive de los acontecimientos que se están filmando. El objetivo, en otras palabras, es respetar la integridad de los acontecimientos profílmicos mismos. Las reglas básicas de *Janie's Janie,* sin embargo, difieren de las del cine directo, pues es la cronología del discurso de Janie lo que determina el orden «narrativo» de la película. Es el discurso de la mujer, Janie, que cuenta su historia, lo que ordena la película. Aunque *Janie's Janie* pueda ser considerada en muchos aspectos un prototipo del cine directo, la característica por la que se aleja de él es enormemente significativa desde un punto de vista feminista. Si la película está estructurada por el discurso autobiográfico de su protagonista, entonces Janie —o más bien su discurso— es la responsable. Las consecuencias políticas de los posibles procesos de identificación que hace posible este documental se centran en la necesidad de dar un nombre a la experiencia de las mujeres, de hacer político lo personal. Por tanto, la «verdad» de una película como *Janie's Janie* no es una verdad absoluta que derive de la observación «neutral», sino una verdad incrustada en una política feminista que se basa en la aceptación de la validez de la experiencia individual.

La posibilidad de identificación que ofrece *Janie's Janie* opera en el nivel de lo individual, pero puede ser generalizada en ciertas circunstancias, de la misma manera que pueden serlo historias de vidas individuales si aparecen tratadas dentro de un grupo que accede a una toma de conciencia: mediante el reconocimiento de que las mu-

7.2 *Janie's Janie:* «Tengo derecho a ser feliz, tanto si me equivoco como si no...

7.3 «Richard... te dije que ni entraras ni salieras en esto...»

jeres comparten muchas experiencias vitales. *Union Maids* y *Women of the Rhondda* son, no obstante, bastante diferentes de *Janie's Janie,* pues sus relatos autobiográficos contienen un discurso histórico: ambas películas funcionan en parte como historia oral. La historia oral ha sido fundamental para insertar grupos hasta ese momento «ocultos a la historia» —las mujeres y la clase obrera, en especial— en la corriente del discurso histórico. Al representar a mujeres obreras hablando sobre hechos de sus propias vidas que tienen también una referencia histórica más amplia, *Union Maids* y *Women of the Rhondda* suponen que las mujeres pueden ser sujetos de la historia. La credibilidad de estas películas descansa específicamente en el hecho de que unen dos formas de verosimilitud: la verosimilitud que surge de la transparencia del realismo del documental y la verosimilitud procedente del concepto, que subyace a la práctica de la historia oral, de que son «verdad» los relatos de las experiencias vitales de los miembros de ciertos grupos sociales. Esta articulación de la verdad como transparencia y experiencia personal estructura las formas de interpelación de las dos películas. Sin embargo, existen importantes diferencias entre ellas en cuanto representaciones de la relación entre el pasado y el presente.

En *Women of the Rhondda,* cuatro mujeres de clase obrera hablan de la situacion de las mujeres en una comunidad minera de Gales en el pasado, con particular atención a la huelga general de 1926. Entremezcladas con la filmación de entrevistas directas a cada mujer —sentadas en su casa y con sus mejores ropas— hay planos de esas mismas mujeres haciendo sus labores de amas de casa, de mineros saliendo de la mina y divirtiéndose en el bar, y de la ciudad y sus alrededores. Las únicas voces que se oyen en la película son las de las cuatro mujeres, cuyos recuerdos constituyen la voz en off de las secuencias donde no aparecen las entrevistas. Sin embargo, las referencias al pasado sólo se dan en los discursos de las mujeres: las imágenes únicamente se refieren al «presente» de la película. Este hecho produce a veces un cierto grado de ironía, que se logra con la relación entre imagen y sonido. En varios momentos de la película, hay un juego basado en las similitudes y diferencias entre la situación pasada y presente de las mujeres. Por ejemplo, cuando una de las mujeres habla de la pesadez de las labores domésticas en una época en que la mujer tenía que planchar veinticuatro camisas a la semana para los hombres de la casa, la misma mujer aparece en la imagen... planchando camisas.

Por el contrario, los discursos que componen *Union Maids* permanecen más firmemente anclados en el pasado. Las tres mujeres que hablan de sus experiencias juveniles como enlaces sindicales en Chicago en la década de 1930, como las mujeres de la Rhondda construyen el relato de sus propias vidas en relación con los sucesos pú-

7.4 *Union Maids:* «Luchamos con la policía...»



7.5 « ...es decir, les tiramos cristales y botellas...»

blicos contemporáneos. Sus relatos constituyen, así mismo, el único discurso oral de la película. Con todo, en *Union Maids* la filmación de las entrevistas directas está intercalada de representaciones contemporáneas a los hechos de los que hablan las mujeres. Son las formas de interpelación que crea este material intercalado lo que marca la diferencia crucial entre las dos películas. *Union Maids* hace uso de noticiarios, reportajes y otro tipo de material filmado, así como de fotografías, todo él de los años 30, para «ilustrar» los relatos de las tres entrevistadas. En los puntos en que se intercala este material de archivo, la narración de las mujeres funciona como voz en off, y la imagen aparece para documentar la «verdad» de su discurso. Por ejemplo, cuando Sylvia Woods cuenta cómo disolvió la policía una sentada de protesta en la lavandería donde ella trabajaba con otras mujeres negras, la imagen que presenta a un grupo de policías luchando contra mujeres negras funciona como prueba de que esas cosas sucedían en la realidad (véanse Fotogramas 7.4 y 7.5). De esta manera, el sonido y la imagen se refuerzan mutuamente a lo largo de la película. La importancia concedida a la historia oral en las entrevistas, secundada por los testimonios que de ella ofrecen las representaciones visuales de la época, reúne los diferentes discursos que aparecen en la película para situar los hechos firmemente en el pasado histórico. Como consecuencia de ello, la cuestión de las relaciones entre el pasado y el presente sólo puede introducirse en la forma de preguntas directas formuladas por los realizadores.

En cuanto historias orales filmadas, tanto *Women of the Rhondda* como *Union Maids,* al emplear los modos de interpelación propios del documental de la peculiar forma en que lo hacen, ratifican el lugar que ocupan en la historia la vida y las luchas de las mujeres de la clase obrera. En este sentido, otorgan a las mujeres, y a las mujeres de clase obrera en particular, la categoría de sujetos históricos, y, con ello, el carácter propio del documental de estructura autobiográfica —ser la representación de una progresiva «toma de conciencia»— da un paso adelante. La estructura autobiográfica, común a los tres documentales feministas analizados y característica de muchos otros documentales feministas, funciona en conjunción con la transparencia de la retórica de las representaciones documentales para ofrecer a sus protagonistas tomados «de la vida real» como sujetos humanos tan plenos y acabados como «las mujeres reales». Sin embargo, esta misma especie de humanismo encarnado en el realismo testimonial forma la base de las críticas al documental feminista. Estas críticas y algunas de sus consecuencias en relación con la práctica cinematográfica feminista son el objeto del siguiente capítulo.

CAPÍTULO VIII

Política textual

En el capítulo anterior discutíamos diversos trabajos cinematográficos elegidos como ejemplos de realismo: es decir, como representaciones que ofrecen una apariencia de transparencia al haber borrado los procesos de producción de significado en su propio funcionamiento textual. El realismo es una característica del cine clásico, pero prácticas cinematográficas que no pertenecen a ese tipo de cine, como el realismo socialista y el documental feminista, emplean esa transparencia por dos motivos: para atraer a una audiencia lo más amplia posible, y para no perturbar con el «ruido» que podría surgir de la complicación de los mecanismos textuales la claridad con la que se pretende transmitir un mensaje de carácter político opuesto a las ideas predominantes. Este tipo de política cultural está basado en la presunción de que los significados —incluso aquellos que expresan una oposición política— existen ya en la sociedad, de que los sujetos humanos están ya constituidos por esos significados y de que las representaciones pueden funcionar como vehículos neutrales en la transmisión de esos significados desde su origen al receptor.

Sin embargo, otros planteamientos de la política cultural pueden adoptar posturas diferentes con respecto a la naturaleza del significado. Pueden ver, por ejemplo, la construcción del significado como un proceso en marcha en los textos y en las relaciones texto-lector y que se produce, en algunos aspectos, independientemente de los procedimientos de otras estructuras sociales. Esta concepción de la significación supone que en el momento de la lectura los receptores de los textos están comprometidos en la producción de significados, aun cuando no sean conscientes de ello, como ocurre en el caso del realismo. Y afirma que en la medida en que el proceso de significa-

ción ha sido borrado de las representaciones realistas, el realismo perpetúa la ilusión de que, en el caso del cine, lo que aparece en la pantalla es el reflejo no mediatizado del «mundo real». La ilusión de realismo puede entonces ser considerada como un mecanismo ideológico al menos por dos razones: en primer lugar, porque la ocultación de los procesos de significación mediante códigos de transparencia desorienta al espectador y desvirtúa el mismo proceso de significación al imponer el punto de vista de que el mundo está ya construido monolíticamente «fuera de la pantalla»; en segundo lugar, porque las relaciones texto-espectador características de las representaciones realistas —identificación y estructura cerrada— sitúan a los lectores como sujetos unitarios y no contradictorios, y, por ello, ni activos ni capaces de intervenir en el proceso de significación. Estas críticas a la ilusión realista pueden ser el fundamento de una política cultural que considere que los significantes textuales son un campo legítimo de intervención. Si la ilusión realista es una característica de ciertas prácticas textuales, se la puede desafiar en el nivel textual por medio de estrategias y de formas de interpelación no realistas o anti-realistas.

El presente capítulo está dedicado al estudio de lo que podríamos denominar «anti-ilusionismo» en el cine y a prácticas cinematográficas anti-ilusionistas que tengan que ver con el feminismo. Desde este punto de vista, trataré la cuestión del «anticine» feminista. Podemos definir el «anticine» como una actividad cinematográfica que se desarrolla contra el cine clásico y lo desafía, normalmente en el nivel tanto de los significantes como de los significados. Aunque también puede romper con los mecanismos institucionales del cine clásico, me preocuparé principalmente de los textos. Para una consideración más específica de los aspectos institucionales del anticine remito al Capítulo 9.

Como práctica textual, los distintos tipos de anticine intentan poner en cuestión y subvertir los mecanismos del cine clásico. Por ello, antes de proceder a examinar algunos planteamientos y ejemplos del anticine, me detendré brevemente en las características del cine clásico a los que contesta el anticine (feminista o de otro tipo). He mencionado ya el argumento —y el razonamiento en que se apoya— de que el borrado de los procesos de significación es un mecanismo ideológico del cine clásico. Podemos tratar la cuestión de cómo funciona este mecanismo ideológico en el cine estudiando cómo se emplean los códigos en el cine clásico para generar ciertos tipos de relación espectador-texto. Por ejemplo, los códigos de la narración clásica organizan relaciones de identificación del espectador con los personajes de la ficción y con el progreso mismo de la narración. Por medio de esta identificación, el espectador queda sumergido en la película de tal manera que cuando los problemas planteados por la

narración se resuelven en el cierre final, el espectador queda también «cerrado», completo o satisfecho: el cine alcanza este resultado en parte mediante el proceso de «ligazón» de la sutura. En el cine realista de los documentales, el carácter acabado y unitario se logra mediante la presentación codificada de la «verdad» de la representación y también mediante la identificación, o el auto-reconocimiento, con los protagonistas «reales» que parecen en la pantalla.

Pero, ¿qué tipo de relación puede haber entre las prácticas del anticine y las del feminismo? Se puede argumentar, por ejemplo, que no hay nada específicamente feminista en destruir las formas de identificación y de la subjetividad establecidas por el cine clásico. Si esto es así, ¿dónde entra el feminismo en el anticine? Para responder a esta cuestión, mencionaré dos argumentos en favor del anticine feminista. El primero se basa en la noción de que todas las formas de ilusión cinematográfica tienen implicaciones ideológicas; el segundo se centra más específicamente en los tipos de placer que generan las formas de especularidad establecidas por el cine clásico, en particular por el cine narrativo clásico de Hollywood.

En su ensayo de 1973, *Notes on Women's Cinema,* Claire Johnston afirma que «la violencia del sexismo y del capitalismo ha sido experimentada en el nivel de la imagen» (Johnston, 1973a, pág. 2). En otras palabras, la imagen construye un conjunto específico de significantes (distintos de los del mundo de la escritura) para formar una visión del mundo propia de una sociedad patriarcal y burguesa. El discurso ideológico del cine clásico, en concreto en el nivel de la imagen cinematográfica, queda descrito así como sexista y capitalista. La especificidad de la naturaleza «patriarcal» de la imagen cinematográfica es analizada según el argumento antropológico de Lévi-Strauss sobre el estatuto de la mujer como «signo» en las relaciones de transacción entre los hombres (Cook and Johnston, 1974), mientras que su carácter burgués se asocia con la mistificación que implica la apariencia superficial de transparencia lograda mediante la naturalización de los mecanismos de significación. El trabajo que conlleva la creación de un anticine feminista supone, según esta argumentación, primero «el análisis del funcionamiento de los signos en el discurso» (Johnston, 1973, pág. 3) y después una subversión de este discurso por medio de estrategias textuales antirrealistas o anti-ilusionistas. Por tanto, lo que está en juego aquí es un anticine deconstructivo cuyo objetivo sea el análisis y la destrucción de las formas dominantes insertas en la ideología burguesa y patriarcal.

Siguiendo el primer trabajo de Johnston y Cook, la teoría feminista del cine dejó de preocuparse por el texto como conjunto autónomo de operaciones formales y dirigió su atención al problema de las relaciones texto-espectador en el cine. En este terreno prestó especial interés a las relaciones de la mirada y su fundamento psíquico. El tra-

bajo de Laura Mulvey sobre la mirada y las representaciones cinematográficas de la mujer (véase Capítulo 3) constituyó un desarrollo importante en este campo, y en esta obra Mulvey defiende también la creación de nuevas formas de placer en el cine. Con su tesis de que los códigos del cine clásico y «sus relaciones con estructuras ideológicas externas deben desaparecer antes que se pueda poner en cuestión el cine comercial y el placer que proporciona» (Mulvey, 1975, pág. 17), Mulvey está abogando, claramente, por un contra cine deconstructivo. Lo que ella insinúa es que en ese tipo de anticine puede quedar destruida la «contemplación voyeurista-escopofílica» de diversas maneras. No obstante, aunque el análisis de Mulvey parece llegar a las mismas conclusiones —deconstrucción— que el de Johnston en lo que respecta a la labor cinematográfica, su interés por las estructuras psíquicas de la subjetividad abre nuevas vías de trabajo para el anticine feminista. Además de desviar el debate desde el concepto del texto fílmico como conjunto autónomo de estrategias formales al concepto de la interacción entre el texto y el espectador, el análisis de Mulvey también plantea las cuestiones de la especularidad y de la subjetividad sexualmente diferenciada. Aunque su artículo no señale explícitamente las consecuencias de todo ello para la actividad cinematográfica feminista, plantea cuestiones fundamentales de modo implícito, pues el tema de la subjetividad y la diferencia sexual lleva, a su vez, al de la existencia de un lenguaje cinematográfico específicamente femenino y a su potencial para el anticine feminista.

La discusión que sigue a continuación está organizada en torno a la idea de que las prácticas textuales cinematográficas que se sitúan en la oposición y que pueden tener cierta importancia para el feminismo caen, a grandes rasgos, en dos categorías. Las bases teóricas en que se apoya cada una de ellas se corresponden más o menos con las que encontramos en los respectivos análisis de Johston/Cook y de Mulvey. He dicho más o menos porque los trabajos cinematográficos que voy a examinar por lo general no han surgido, en un sentido inmediato o determinado, de las teorías con las que los he asociado. Aunque creo que ciertos tipos de teorización han tenido importancia en la forma que han adoptado la labor cinematográfica feminista, la influencia raras veces ha sido unívoca o directa. En cualquier caso, cualquier influencia identificable surge tanto de la manera en que se interpretan las películas como de las intenciones de sus realizadores. Así pues, aunque en este caso la teoría y la práctica estén interrelacionadas en aspectos relevantes, no es posible ni deseable proyectar la una de modo inmediato y no problemático sobre la otra. Los dos tipos de textos que voy a analizar lo constituyen por una parte el anticine basado en la deconstrucción del cine clásico, y por otra, una forma de cine más «ajeno» a él, marcado por la «escritura femenina». Aunque ha de quedar claro que estos dos tipos de textos cinematográficos tienen

ciertas cosas en común, creo que las diferencias existentes entre ellos permiten el estudio de desarrollos y de objetivos fundamentales del anticine feminista. Por tanto, los consideraré por separado.

Deconstrucción

Como sugiere el término, el cine deconstructivo funciona mediante un proceso de ruptura. En un nivel, el objeto del proceso de deconstrucción lo constituyen los mecanismos textuales y las formas de interpelación característicos del cine clásico, y el objetivo es provocar en los espectadores la conciencia de la existencia y efectividad reales de códigos predominantes, y, como consecuencia, crear una actitud crítica hacia ellos. Provocación, conciencia y actitud crítica suponen, a su vez, la transformación de las relaciones texto-espectador, desde la receptividad pasiva o la suspensión irreflexiva de la incredulidad, alimentadas por las formas habituales de interpelación, a una posición más activa y reflexiva. Por tanto, el cine deconstructivo se propone inquietar al espectador. Pero en el cine deconstructivo hay más en juego que un simple reto a los mecanismos textuales del cine clásico. Después de todo, muchos tipos de cine vanguardista y experimental tienen ese propósito, sin que por ello deban ser catalogados de deconstructivos —a no ser en un sentido muy amplio. El rasgo distintivo del cine deconstructivo, que lo opone a otros tipos de cine no clásico o anti-clásico, es que trata de incorporar la relación activa del espectador al proceso de significación que se desarrolla para ciertos significados o para ciertos aspectos de interés primordial. La distinción entre forma y contenido puede ayudarnos a aclarar este punto: podemos decir que el cine deconstructivo no puede ser definido simplemente en virtud de sus estrategias formales. El alejamiento de las convenciones formales del cine clásico puede ser condición necesaria del cine deconstructivo, pero ciertamente no es condición suficiente. El cine deconstructivo se aleja del cine clásico tanto en su contenido como en su forma: habla desde posturas políticas en la oposición o se preocupa de temas que el cine clásico ignora o reprime. Pero aunque sea necesario este contenido político, tampoco es una condición suficiente del cine deconstructivo. El cine deconstructivo puede ser definido, entonces, por su articulación de contenidos de oposición en formas de oposición. Si se define así el cine deconstructivo con relación al cine clásico, no sería una entidad estática, porque su naturaleza quedaría continuamente remodelada, en dirección inversa, por el cine clásico. El cine deconstructivo siempre está mirando de reojo, por así decir, al cine clásico. El término «anticine» —que a menudo se considera sinónimo de deconstrucción— transmite muy bien ese sentido de oposición consciente.

Puede resultar útil comparar los procedimientos y los objetivos políticos del cine deconstructivo con los del teatro «épico» de Berthold Brecht. El teatro épico se distingue de formas teatrales más convencionales en el hecho de que, por ejemplo, la narración puede estar fragmentada y sujeta a interrupciones, los personajes no están psicológicamente redondeados, el tiempo narrativo puede no ser lineal, etc. El efecto de estos mecanismos épicos es hacer imposible para el espectador el tipo de identificación a la que está acostumbrado en el teatro «realista». La analogía entre el teatro épico y el cine deconstructivo se apoya, de hecho, en la postura anti-ilusionista y en las estrategias de distanciamiento comunes a ambos. Como señala Walter Benjamin, el teatro épico

> avanza a empujones, como las imágenes del negativo de una película. Tiene como forma básica el impacto de cada una de las distintas situaciones aisladas de la obra sobre las demás. Las canciones, las leyendas que aparecen en el decorado, las convenciones gestuales de los actores, sirven para aislar cada situación. Así crea continuamente distancias, que impiden, en conjunto, la ilusión en los espectadores. Estos distanciamientos se proponen obligar a la audiencia a adoptar una actitud crítica (Benjamin, 1973, pág.21)

De estas palabras se deduce que el efecto de esta forma épica se deriva de las relaciones que establece entre el espectador y el texto. Los mecanismos formales quedan justificados únicamente en la medida en que provocan el distanciamiento más que la participación, una actitud crítica más que la recepción pasiva.

Por tanto, aunque se suele estudiar tanto el teatro épico como el cine deconstructivo desde el punto de vista de sus estrategias formales —y a veces, hasta el punto de que se fetichizan estas formas—, esas estrategias son importantes únicamente con respecto a las consecuencias que tienen en las formas de interpelación de la representación —película o drama— en su conjunto. El impacto de las representaciones épicas o deconstructivas surge, de este modo, en relación directa a la ruptura que suponen con respecto a los mecanismos de las estrategias habituales. He hecho hincapié en la importancia de la especificidad contextual de los mecanismos deconstructivos porque en la discusión de películas concretas me centraré en sus atributos formales, lo que parece ser una consecuencia lamentable, pero en cierto modo inevitable, de estudiar textos aislados. Por ello, considero necesario recalcar que las películas que voy a mencionar como ejemplos de cine deconstructivo adquieren su fuerza deconstructiva en última instancia solamente de su contexto: es decir, sólo en la relación que establecen con el estado del cine clásico y con el lugar que ocupan en la historia y en las instituciones de las formas cinematográ-

ficas alternativas. Las películas que he elegido son *De Cierta Manera* (Gómez, ICAIC, 1974) y *Whose Choice?* (London Women's Film Group, BFI, 1976). Ambas tratan de temas bien definidos, y se basan en ciertas convenciones del realismo narrativo y documental sobre las que se organiza su estructura, aunque al mismo tiempo las pongan en cuestión.

De Cierta Manera trata del problema de la «marginalidad» en la Cuba postrevolucionaria. La marginalidad es la cultura de la pobreza asociada con los suburbios urbanos y la barrios de chabolas de la época prerrevolucionaria, zonas castigadas por altos niveles de desempleo y delincuencia, escaso índice de educación, violencia y miseria económica. La revolución consideró problema prioritario la integración de la población «marginal» en la sociedad. La película investiga las contradicciones, personales y sociales, que supuso el proceso de integración estudiando algunos efectos de ciertos rasgos culturales de la marginalidad y las causas de los mismos. Por su preocupación por mostrar la relación entre lo personal, lo familiar y otras estructuras sociales, *De Cierta Manera* puede ser considerada como una película que da prioridad a los temas feministas y a la perspectiva política: aunque, por supuesto, lo haga dentro de una preocupación más amplia por los efectos de la revolución socialista. El problema de las contradicciones entre la cultura marginal y la revolución proporciona a la película no sólo el objetivo de su análisis, sino también el problema de la adecuación de las formas cinematográficas a tal objetivo. Para tratar ese objetivo y ese problema, la película pone en funcionamiento dos discursos: un argumento que posee muchas de las características de la narración típica del realismo socialista, y un documental con voz en off.

El discurso narrativo se centra fundamentalmente en la evolución de la relación amorosa entre Mario, un obrero que vive en un barrio marginal, y Yolanda, profesora de clase media que trabaja en una escuela del barrio. Al modo del realismo socialista, el discurso narrativo «dibuja cómo la dinámica interna de una situación personal, familiar, o amorosa, se relaciona con los procesos sociales más amplios de la revolución» (Lesage, 1979, pág. 21). Pero, al mismo tiempo, la película no favorece los tipos de identificación típicos de la retórica del realismo socialista, básicamente porque la narración está articulada con otro discurso muy diferente, el del documental realista.

A lo largo de la película, hay secuencias de documental con comentarios en off, que sitúan el problema de la marginalidad desde el punto de vista de un observador distanciado, aunque con simpatía. Así por ejemplo, inmediatamente después de las secuencias previas a los títulos de crédito y de los propios títulos de crédito, aparece una secuencia documental que muestra la demolición de algunos suburbios urbanos y la reconstrucción de la zona, con una voz en off que

explica que la eliminación del chabolismo no ha hecho desaparecer ciertas características de la cultura marginal. De este modo, queda establecido el problema de las relaciones contradictorias entre las estructuras sociales y el acercamiento analítico a tales contradicciones dentro tanto de los significantes como de los significados del texto. La película adopta dos convenciones diferentes del realismo cinematográfico, pero al combinarlos de cierta manera opone las relaciones espectador-texto que cada una de ellas establecería por separado. Este tipo de deconstrucción funciona por medio de su referencia directa a los códigos del cine clásico, provocando, por su familiaridad con tales códigos, ciertas expectativas en el espectador. Expectativas que quedan frustradas, porque la película no ofrece un único discurso internamente consistente.

Podemos citar los ejemplos de distanciamiento de los discursos de *De Cierta Manera* con referencia a algunas de las estrategias formales que se asocian con el teatro épico. Por ejemplo, la interacción de los discursos narrativo y documental funciona de modo similar a las separaciones y el desarrollo «a golpes» del teatro épico. En una secuencia en que Mario y Yolanda intercambian confidencias sobre su pasado (véase Fotograma 8.1) Mario confiesa que pensó seriamente convertirse en un *ñañigo,* en un miembro de una sociedad secreta masculina. En este momento, la narración queda interrumpida por un epígrafe: «Sociedad abacua: análisis documental», al que sigue el relato, en forma de documental y con voz en off, de la historia de estas sociedades secretas y sus raíces y conexiones con la marginalidad (véase Fotograma 8.2). La preocupación básica en este momento es la descripción y el análisis de una de las formas en que persiste la cultura marginal después de la revolución. Pero, al mismo tiempo, este intermedio documental parece funcionar de manera análoga a un flashback (de Mario), pues después el discurso narrativo se reanuda en el punto donde había quedado, con Yolanda contándole a Mario la historia de su pasado: su matrimonio, su divorcio y su actual independencia.

El teatro épico se caracteriza también por la ruptura de la identificación con los personajes, pues rehúye las representaciones psicológicamente redondeadas. Aunque las interrupciones épicas sirven por sí mismas para impedir la identificación del espectador con los personajes, existe otro mecanismo brechtiano asociado específicamente a esta forma de distanciamiento: «la actuación como cita». En vez de sumergirse y convertirse en sus personajes, los actores funcionan como si fueran sus suplentes bajo la forma de distanciamiento que consiste en «citar» las palabras de los personajes. Aunque en *De Cierta Manera* la mayor parte de la actuación es, en realidad, natural, adopta algunos de los rasgos de la «cita», aunque generalmente a través de medios cinematográficos más que dramáticos. Por ejemplo, la primera

8.1 *De cierta manera:* Ficción —Mario y Yolanda.

8.2 Documental —sociedad Abacua.

secuencia de documental que termina con una referencia a la educación en los barrios marginales viene inmediatamente seguida de un primer plano de una mujer hablando de su trabajo como maestra directamente a la cámara, al estilo del *cinéma vérité*. Más tarde se descubre que esa mujer es Yolanda, que pertenece realmente a la parte ficticia de la película, pero en ese momento su discurso queda marcado como «documental» por el código empleado y por el contexto. El efecto es la destrucción de la identificación y la relativización de su actuación en secuencias posteriores.

¿Cómo contribuyen estos mecanismos de distanciamiento al objetivo del análisis de *De Cierta Manera?* En primer lugar, el distanciamiento ya de por sí obliga al espectador a adoptar una relación activa con el texto, puede conducir a la reflexión y al análisis. Además, los diferentes discursos están unidos de tal modo que permiten incorporar el análisis en los niveles del significante y del significado. El interrumpir lo que Mario está contando de su idea de convertirse en un *ñañigo* con un «aparte» descriptivo sobre la sociedad Abacua sirve tanto para completar la referencia como para desentrañar la riqueza de significados sociales, culturales e históricos insertos en ella. La interacción de los códigos narrativo y documental subraya, por tanto, la importancia del análisis sociológico. El discurso enunciativo de la película en su conjunto privilegia, por tanto, el acercamiento analítico a sus significados.

Whose Choice? crea unos modos similares de interpelación en su tratamiento del tema de los métodos anticonceptivos y del aborto. La película funciona de un modo muy complejo, al presentar sus materiales bajo la forma de tres discursos: información, entrevistas y narración. En las entrevistas, dos mujeres explican en detalle la situación actual en Gran Bretaña en lo que respecta al aborto, y ofrecen un conjunto de argumentos a favor del «derecho de la mujer a elegir». La película también incluye un documental sobre la manifestación celebrada en junio de 1975 por la National Abortion Campaigne. Junto al tono documental/informativo de estos dos discursos —y transformado por él— encontramos una narración ficticia sobre el intento de una mujer para practicarse un aborto. Este tercer discurso está marcado también por algunos de los mecanismos de distanciamiento característicos del teatro épico, en particular por la ausencia de una descripción del personaje y las interrupciones de la narración. Cada uno de estos tres discursos aporta su propia retórica a la película, pero esa variedad de formas de interpelación se logra también por el modo en que se articulan aquellos. Por ejemplo, en lo que respecta a la organización global, existe una mínima separación entre elementos que pertenecen a la narración, a la información y a las entrevistas. Por el contrario, un discurso conduce a otro, o es interrumpido por él, de nuevo al modo del teatro de Brecht.

Al igual que *De Cierta Manera, Whose Choice?* adopta formas de realismo convencionales, y luego las deconstruye por medio de la fragmentación y de la interrupción, transformando así las relaciones espectador-texto que habría favorecido cada discurso por separado. Esta transformación supone un alejamiento del proceso de identificación, compromiso y suspensión de la incredulidad y un acercamiento a una actitud más reflexiva y activa ante los procesos de significación y ante los temas tratados. Si *De Cierta Manera* deconstruye las convenciones de la narración realista de Hollywood y del socialismo, *Whose Choice?* supone la ruptura con respecto a los tipos de retórica propios del documental y asociados a las películas de agitación política. Lo que se pretende con estas estrategias deconstructivas es abrir un espacio para la intervención activa por parte de los espectadores en el proceso de producción del significado, subvertir el carácter acabado y cerrado del significado que impone el cine clásico, y ofrecer, de este modo, a los espectadores la oportunidad de reflexionar sobre sus posturas ante los temas tratados a partir de sus propios procesos de interpretación activa, reflexión y discusión. El carácter de oposición de las formas de expresión del cine deconstructivo funciona en teoría en conjunción con sus contenidos. *De Cierta Manera* se presenta como una película de oposición en un nivel muy general: como ejemplo del cine del Tercer Mundo que trata de los problemas que surgen en una sociedad revolucionaria en vías de desarrollo. La forma de tratar lo personal y lo familiar subraya su carácter de oposición, pues esos temas han quedado censurados incluso en el cine revolucionario. *Whose Choice?* toca un tema que o ha sido censurado en los tipos de discurso predominantes o, si no, tratado desde diferentes perspectivas políticas: la película adquiere su carácter de oposición en virtud de la postura feminista con la que se trata el tema de la anticoncepción y el aborto.

Voces femeninas

Una preocupación que comparten muchos tipos de representaciones feministas en todos los medios de comunicación es la necesidad de romper con las formas habituales de representación. Esta preocupación se apoya en la idea de que en una sociedad sexista, las mujeres no poseen un lenguaje propio y están, por tanto, alienadas con repecto a las formas de expresión culturalmente dominantes. Este hecho invita a la intervención de la política feminista en los niveles del lenguaje y del significado, lo que puede aplicarse al «lenguaje» del cine lo mismo que al lenguaje oral o escrito. Este tipo de política puede presentar dos aspectos: por una parte, puede consistir en un desafío al predominio de ciertas formas de significación, y por otra,

puede ser un acicate para la creación de formas nuevas, que no respondan a los modelos predominantes. La última opción incluye, claro está, a la primera, pero da un paso más al plantear la posibilidad de un lenguaje específicamente feminista o femenino. El cine deconstructivo, al adoptar y descomponer formas y temas predominantes, funciona preferentemente como desafío al cine clásico. Quiero detenerme ahora en el estudio de ciertas prácticas de significación que suponen ir más allá de los modos de expresión privilegiados por la ideología del patriarcado. La diferencia entre la deconstrucción de formas de representación existentes y la creación de unas nuevas es hasta cierto punto cuestión de grado más que de clase. En principio, podemos considerar la deconstrucción como un paso importante —y quizá incluso necesario— hacia formas de ruptura más radicales. Y en cualquier caso, en una situación en que ciertas formas de representación tienen el predominio cultural, las formas alternativas —por radicales que sean y sin tener en cuenta sus mecanismos textuales y sus modos de interpelación reales— siempre tenderán a constituirse en un desafío. Por ello, quiero hacer hincapié aquí en que las películas que voy a estudiar en este contexto pueden ser interpretadas también (y, de hecho, así ha sucedido) como ejemplos de cine deconstructivo.

Al hablar de un lenguaje no patriarcal inmediatamente surge la cuestión de la relación entre el lenguaje y el feminismo. Aunque es evidente que el problema de la mujer y el lenguaje no habría salido a la luz de la forma en que lo ha hecho sin el empuje del feminismo, la naturaleza y el origen de tal lenguaje sigue siendo un asunto bastante problemático. Plantear la cuestión del lenguaje de la mujer puede ser un acto feminista, pero ¿de qué hablamos, de un lenguaje feminista o de un lenguaje femenino? Si nos referimos a un lenguaje femenino, ¿de dónde procede ese lenguaje? Ya he discutido algunas teorías sobre feminidad y lenguaje que han desarrollado escritoras y teóricas feministas (véanse Capítulos 1 y 3), y no repetiré aquí sus argumentos, salvo reiterar que se basan en teorías de la subjetividad femenina en cuanto ésta queda constituida en y por el lenguaje. Por tanto, en este sentido nuestro interés se centra más en el lenguaje femenino que en el feminista. Y aunque la posibilidad del lenguaje femenino no podría haberse ni siquiera planteado a no ser por la existencia de la política feminista, lo contrario no es necesariamente verdad. Hay que tener bien presente este hecho en cualquier consideración de la posible existencia de formas de expresión «auténticas» para las mujeres, hecho que está evidentemente en juego cuando se habla de «escritura femenina» en el cine.

Los argumentos sobre la escritura femenina suponen, primero, que ciertos textos favorecen relaciones de subjetividad radicalmente «ajenas» al carácter estático de las relaciones subjetivas promovidas

por las formas de significación dominantes, y segundo, que la «otredad» de tales textos está relacionada con el hecho de que articulen relaciones femeninas de subjetividad, o que deriva de tal hecho. Quizá sea éste la diferencia crucial entre los textos deconstructivos y los textos femeninos. Mientras que los primeros tienden a descomponer y a destruir las formas de placer privilegiadas por los textos clásicos, los segundos crean formas de placer radicalmente «otras» (en palabras de Roland Barthes, *jouissance,* o goce). La posibilidad de estas «otras» formas de placer en las representaciones cinematográficas la plantea Laura Mulvey en su obra teórica (y también en su obra cinematográfica, en particular como co-directora de *Riddles of the Sphinx).* Si el placer del cine clásico se basa en la escopofilia narcisista y fetichista, en opinión de Mulvey cualquier planteamiento alternativo tiene que generar formas de placer basadas en relaciones psíquicas diferentes. (Mulvey, 1975). La propuesta de Claire Johnston de que la cinematografía feminista debería tener como meta «incorporar ... al sujeto en el proceso por medio de la labor textual» (Johnston, 1976, pág. 58) señala además que lo que está en juego aquí es una escritura cinematográfica femenina, un cine de *jouissance.*

Ciertos trabajos cinematográficos recientes pueden ser interpretados de hecho como desarrollos en esta dirección, y en este contexto, examinaré cuatro ejemplos concretos: *Thriller* (Potter, Arts Council of Great Britain, 1979), *Lives of Performes* (Rainer, 1972), *Daughter Rite* (Citron, 1978) y *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Akerman, Paradise Films/Unité Trois, 1975). La tesis que defenderé es que estas películas comparten un tipo de discurso que permite la posibilidad de establecer la diferenciación sexual en las relaciones espectador-texto al privilegiar una «voz femenina». Ofrecen la posibilidad de una escritura femenina que cree nuevas formas de placer en el cine. Los campos en los cuales habla la «voz femenina» en estas películas incluyen relaciones de la mirada, narratividad y discurso narrativo, subjetividad y autobiografía, ficción en oposición a no ficción, y apertura en oposición a clausura.

Thriller está estructurada en torno a la reorganización del discurso narrativo del cine clásico lograda mediante la inclusión de la voz interrogante de una mujer como principio organizador de la película. La película es una versión de la ópera *La Bohème,* que trata del amor desgraciado entre un poeta y una joven costurera: la mujer finalmente muere de consunción. *Thriller* está narrada desde el punto de vista narrativo de Mimi, la heroína trágica, cuya voz interrogante invade la película. El enigma que plantea el relato es cómo y por qué muere Mimi, siendo la propia Mimi («yo») el investigador. Con su utilización de la estructura narrativa de la investigación y de la voz en off en primera persona, *Thriller* imita, parodia, critica y transforma los códigos narrativos y cinematográficos del cine negro de Hollywood. La víc-

tima da un giro a la reconstrucción de su propia muerte no sólo al contar ella misma la historia, sino también al considerar las causas del desdichado amor y de la muerte de una joven obrera francesa de una manera —en la que entran, por ejemplo, las condiciones históricas y sociales— que no habría sido posible en el universo de la tragedia operística o de la investigación privada del cine negro.

Lives of Peformers es también, a un cierto nivel, una versión de las convenciones de géneros narrativos populares. La película lleva el subtítulo de «melodrama» y las convenciones narrativas en las que se inspira pertenecen al «romance de entre bastidores». En trece largas secuencias, cuenta la historia de las relaciones entre un hombre y dos mujeres, un triángulo. Los personajes, no obstante, están representándose a sí mismos: son artistas de una compañía de bailarines que trabajan con la directora de la película, Yvonne Rainer. La película se aleja bastante radicalmente de las convenciones típicas de la narración cinematográfica en su organización y estructura, y en la libertad con que entremezcla elementos de ficción con otros que no lo son. La trama, por ejemplo, avanza muy rápidamente y está interrumpida, aquí y allá, por otros elementos: avanza por elipsis y digresiones, en otras palabras. Rayner comenta de sus películas: «Para mí el argumento es un marco vacío en el que colocar imágenes y pensamientos que necesitan un soporte. No me siento obligada a revestir esta armazón con detalles creíbles de localización y tiempo» *(Camera Obscura,* 1976b, pág. 89). El argumento de *Lives of Performers* está narrado con tantos apartes que nunca llegamos al final o al fondo de él. No hay resolución. Los «apartes» son las digresiones, y éstas son tantas que parecen crear lagunas por doquier en el argumento, como si trataran de compensar el tiempo perdido. La primera secuencia muestra a los actores de cuyas vidas trata el melodrama, en un ensayo de lo que resulta ser una obra de la Rainer real. Un rótulo, «De pronto desapareció toda la tensión», conduce a la secuencia siguiente, donde los tres actores protagonistas «rememoran», con voz en off, su primer encuentro, mientras aparecen en la pantalla fotografías de la pieza de baile de Rainer «Grand Union Dreams». Estos recuerdos están interrumpidos en diversos puntos por las explicaciones de la realizadora sobre lo que aparece en los fotogramas. ¿Dónde termina lo «real» y comienza la «ficción»? Las posteriores representaciones del romance amoroso son interrumpidas siempre que «otros asuntos» parecen más importantes: por ejemplo, por una disquisición sobre actuación («La cara de este personaje es una máscara fija») o por una pregunta directa al espectador sobre el problema de la identificación con el personaje («¿A qué mujer trata la directora con más simpatía?», pregunta una de las mujeres del triángulo, mirando directamente a la cámara). El relato de *Lives of Performers* posee su propia lógica, pero no es la de la estructura enigma-resolución característica de la narración clá-

sica. Ni tampoco construye un mundo de ficción cerrado e internamente coherente: por el contrario, se abre en numerosos puntos a la intrusión del «mundo real».

¿Qué consecuencias tiene esta voz narrativa heterogénea para las relaciones espectador-texto? Es evidente que aquí no funciona ninguna de las relaciones subjetivas que establece la narrativa clásica: la identificación con los personajes es imposible y no hay cierre narrativo. Los procesos narrativos de elipsis y de digresión ofrecen, por el contrario, la posibilidad de placeres distintos a los de la obra acabada. En primer lugar en las digresiones (por ejemplo, durante una larga secuencia filmada en una sola toma con una cámara prácticamente fija, en la que uno de los artistas baila un solo), el espectador puede experimentar placer ante la sola contemplación y por el carácter abierto que otorga la ausencia de un punto de vista especialmente privilegiado. Las elipsis ofrecen la posibilidad de sentir un placer bastante diferente, el de unir los fragmentos del argumento: el placer activo de resolver un puzzle. La interpenetración del mundo real y del mundo ficticio y la ausencia de una clausura en la narración crean una radical heterogeneidad en las relaciones texto-espectador, y finalmente eliminan cualquier espacio de subjetividad unitaria para el espectador. Por ello, el trabajo textual de *Lives of the Performers* puede verse como el intento de «introducir al espectador en el proceso».

Como parte de la articulación de lo ficticio y lo no ficticio, *Lives of the Performers* incorpora, en determinados momentos, discursos que pueden ser catalogados de autobiográficos. La segunda secuencia de la película, mencionada más arriba, sirve de ejemplo. El interés por la autobiografía se vuelve más evidente en la siguiente película de Rainer *Film About A Woman Who...* (1974). *Daughter Rite,* película de Michelle Citron sobre las relaciones madre-hija y hermana-hermana, es incluso más evidentemente autobiográfica, pero mientras que en las películas de Rainer el material pretendidamente autobiográfico está de alguna manera distanciado —puede estar contado en tercera persona, «ella» en vez de «yo», o los personajes pueden sustituirse uno por otro—, el discurso de *Daughter Rite* parece más inmediato y más íntimo: la voz autobiográfica de la película, por ejemplo, es siempre la misma y siempre habla en primera persona. No obstante, en algunos lugares, surge una escisión en el discurso de la película en las relaciones entre el sonido y la imagen y en la yuxtaposición de diferentes secuencias de la película. La película en conjunto avanza mediante la alternancia entre secuencias de un «discurso propio de un diario», en las que una mujer (¿la realizadora?) habla de su relación con su madre, y secuencias —cinematográficamente marcadas como documental «directo»— en las que dos hermanas representan las relaciones que tienen entre ellas y con su madre ausente. En el «discurso propio de un diario», la imagen está compuesta por pelícu-

las caseras en 8mm, presumiblemente de la infancia de la hablante, positivadas en 16mm, y pasadas a cámara lenta, dobladas y repetidas.

En el capítulo anterior, examiné la estructura autobiográfica común a muchos documentales feministas, y defendí que la combinación de material autobiográfico con códigos propios del documental permitía la identificación por parte de las espectadoras con las mujeres que aparecían en las películas. Se puede leer *Daughter Rite* como película que se basa en las estructuras autobiográficas de estos primeros ejemplos de la cinematografía feminista, crticándolos al mismo tiempo (Feuer, 1980). Persiste el carácter directo y universal de la experiencia, en especial en la voz en off de la hija. Pero a pesar de ello la película adopta una posición bastante compleja y crítica ante la cuestión de la «verdad» de los discursos documentales autobiográficos. Esto se hace evidente ante todo en la relación sonido/imagen de las secuencias del «diario». La hija habla de su relación con su madre refiriéndose a acontecimientos de su infancia. Al mismo tiempo la película casera, al representar escenas infantiles, puede considerarse como una «ilustración» de la voz en off. La ampliación y el aspecto granulado de la imagen y la lentitud y la repetición del movimiento sugieren también un minucioso examen del pasado en busca de las claves del presente. La ironía reside en que por mucho que se examinen esas imágenes, no pueden suministrar al final esas claves. La presunción de que el sonido y la imagen se apoyan mutuamente es una trampa. El espectador tiene que sacar sus propias conclusiones sobre, por ejemplo, la sonriente madre del mundo familiar de las películas caseras —mundo donde siempre brilla el sol y cuyos habitantes están siempre de vacaciones— y la madre llorosa de la que nos habla la voz en off, que «trabaja muy duramente para llenar sus vacías horas». La posición crítica de la película con respecto a la autobiografía también la encontramos en la articulación, por medio de interrupciones, del «diario» con las secuencias que tratan de las hermanas. Estas últimas escenas, a pesar de su apariencia de documental, están en realidad en la frontera entre la ficción y la no ficción, como resulta patente en la progresiva inverosimilitud de algunas de las situaciones que representan. La incertumbre provocada por este juego de elementos ficticios y no ficticios no desaparece hasta el final de la película, cuando los títulos de crédito nos revelan que las «hermanas» son en realidad actrices.

Aunque en un cierto nivel la articulación de los diferentes discursos de *Daughter Rite* provoca un distanciamiento en la relación espectador-texto, es difícil leer la película simplemente como un ejemplo de cine deconstructivo. El distanciamiento, si es verdad que existe, no es el del espectador crítico de una película al estilo brechtiano. El tema y el tratamiento íntimo que del mismo hace *Daughter*

Rite sumergen al espectador en la representación, que, de hecho, refleja el dolor y la ambivalencia de nuestros sentimientos hostiles y afectuosos hacia aquellos que nos son más cercanos, en particular hacia nuestras madres. Al mismo tiempo, estos dicursos dejan espacio para que llevemos a cabo una reflexión comprometida pero crítica sobre estos sentimientos, dan lugar a una especie de apasionado desapego. Además, aunque sólo sea por el tipo de temas tratados, la película crea unas formas de interpelación que reconocen la diferenciación sexual como elemento crucial en el proceso de significación. Con toda seguridad, los espectadores y las espectadoras leerán esta película de modos muy diferentes. Al mismo tiempo la representación no construye una subjetividad uniforme para los espectadores de ambos sexos. *Daughter Rite* parece provocar una relación espectador-texto en la que el distanciamiento no se sigue necesariamente de las lagunas existentes entre los discursos, aunque sí podría hacerlo una perspectiva activamente crítica.

También *Jeanne Dielman...* invita a un comprometido distanciamiento, pero de una clase bastante distinta. Esta película narrativa de tres horas y media de duración es un documental sobre tres días de la vida de una mujer belga de la pequeña burguesía, viuda, ama de casa y madre. Sus movimientos por la casa, sus tareas cotidianas, están recogidas con gran precisión: muchos de sus trabajos están filmados en su duración real. La rígida rutina de Jeanne incluye la visita diaria de un hombre —uno diferente cada día— cuyos honorarios a cambio de los servicios sexuales de ella la ayudan a mantenerse a ella y a su hijo. La visita de estos hombres está encajada con toda precisión entre la preparación de la cena y la vuelta a casa de su hijo. Cada plano de la película está sacado a media distancia de su objeto, con una cámara estática montada a unos cinco pies del suelo. Muchos planos funcionan también como secuencias autónomas: una escena entera se desarrollla en una sola toma. No existen, por tanto, los saltos hacia atrás y hacia adelante característicos de la narración clásica. No hay tampoco contraplanos o planos insertos, por ejemplo, y la cámara mantiene una implacable distancia con la acción. Estos elementos cinematográficos de *Jeanne Dielman...* tienen la función de establecer el ritmo y el orden de las rutinarias labores domésticas de Jeanne, el único medio de la mujer para mantener el control sobre su vida. Hacia la tarde del segundo día, el relato ha creado una serie de expectativas claras con respecto a lo que Jeanne hará y cuándo. En este momento, algo (¿un orgasmo con su segundo cliente?) provoca el desorden en el mundo rígidamente estructurado de Jeanne, y se producen una serie de «desastres». Jeanne olvida peinarse cuando se va el cliente, quema las patatas, deja abierta la sopera donde guarda sus ganancias. Al irrumpir en la ordenada rutina de Jeanne, y frustrar las expectativas que había creado la representación cinematográfica de

esa rutina en el espectador, estos pequeños fallos adquieren unas proporciones enormes y dolorosas. *Jeanne Dielman...* puede interpretars en ciertos aspectos como una película estructural/minimalista (como, por ejemplo, *Wavelength* de Michael Snow), pues la naturaleza y la duración de la representación invita al espectador a descubrir las estructuras que gobiernan la organización de la película, y a predecir, de este modo, lo que sucederá a continuación. Por ello, cualquier ruptura de estas expectativas parece muy violenta. Por ejemplo, ha quedado establecido que Jeanne «siempre» se levanta por las mañanas antes que su hijo, se pone un vestido azul y se lo abrocha meticulosamente de arriba abajo. El tercer día, sin embargo, se deja un botón sin abrochar, despiste que percibimos inmediatamente y que asume una gran importancia: pero no obstante la enunciación de la película nos asegura que no es ni más ni menos importante que el «despiste» final de Jeanne, el asesinato de su tercer cliente.

Jeanne Dielman... es importante en ciertos aspectos para la cuestión de la escritura femenina en el cine. Especial relevancia tienen las cualidades de la imagen cinematográfica y las relaciones de mirada que establecen. En primer lugar, el mismo hecho de que la película muestre a una mujer haciendo sus labores domésticas coloca a *Jeanne Dielman...* aparte de todas las demás películas de ficción, al menos en potencia. Las labores domésticas probablemente nunca han sido recogidas con tan minucioso detalle en una película de ficción: por ejemplo, un plano-secuencia de unos cinco minutos de duración muestra a Jeanne preparando un pedazo de carne para la cena del tercer día. Al mismo tiempo, la colocación de la cámara con relación a los acontecimientos consigue que la representación del trabajo rutinario de la mujer parezca «un discurso hecho a través de los ojos de una mujer, a través de la perspectiva de una mujer» (Bergstrom, 1977, pág. 118). Chantal Akerman, la directora de la película, ha dicho que la posición relativamente baja de la cámara corresponde a su propia estatura y que refleja así la perspectiva visual de una mujer sobre la acción. Más importante quiza es la negativa a establecer puntos de vistas privilegiados sobre la acción por medio de primeros planos, insertos y planos subjetivos. La implacable distancia de la mirada de la cámara (y del espectador) y la duración de las representaciones de las actividades de Jeanne significan que «la prostitución, la visualización del asesinato se equiparan, en cierta medida, en cuanto a su importancia a las imágenes menos importantes convencionalmente: Jeanne pelando patatas, Jeanne rellenando con carne picada cruda una pieza de carne» (Bergstrom, 1977, pág. 116). Finalmente, la ausencia de contraplanos en la película supone el rechazo del efecto «ligado» de la sutura del cine clásico: la espectadora se ve obligada a mantener una distancia con respecto tanto a la narración como a la imagen, y a construir el argumento y a crear expectativas por su

cuenta. La familiaridad de las tareas de Jeanne y la precisión con que están representadas, combinadas con el rechazo de la sutura, sirven para liberar la mirada de la espectadora y al mismo tiempo quizá también para trasladarla a esa actitud de «apasionado desapego» de la que habla Laura Mulvey.

Estas cuatro películas —*Thriller, Lives of Performers, Daughter Rite*, y *Jeanne Dielman...*— plantean la posibilidad de un lenguaje femenino en el cine, al ofrecer formas desacostumbradas de placer creadas por discursos gobernados —casi literalmente— o por una voz femenina o por un discurso femenino que se expresa a través de otros significantes cinematográficos. Lo que estoy defendiendo con ello es que aunque parte del proyecto de incorporar una escritura femenina al cine es, obviamente, plantear un desafío a las formas predominantes de representación, los procedimientos empleados para lograrlo van más allá de la deconstrucción, pues sus referencias al cine clásico son más oblicuas que directas. Hay otras diferencias entre el cine deconstructivo y la escritura cinematográfica femenina. En primer lugar, si aceptamos que la escritura femenina favorece la heterogeneidad y la multiplicidad de significados en sus formas de interpelación, tenderá entonces a las estructuras narrativas abiertas. Por el contrario, el texto deconstructivo parece funcionar de manera distinta, pues aunque rechace también la subjetividad estática característica de las relaciones espectador-texto clásicas, limita los significados por el hecho de que los distintos discursos del texto suelen funcionar conjuntamente para «anclar» el significado. Así, aunque el espectador pueda sentirse incómodo o distanciado con las interrupciones épicas, con la «actuación como cita», etc., cada uno de los discursos fragmentados funcionará en una dirección común —en función, por supuesto, de los temas tratados. Quizá no sea una coincidencia que los dos ejemplos de cine deconstructivo citados posean temas muy predefinidos y circunscritos. Los diferentes discursos del texto pueden tratar estos temas de distinto modo, pero al final se da un grado de sobredeterminación en el proceso de significación. El espacio para la participación en el proceso de contemplación de la película viene dado por las distintas formas de interpelación de los discursos que estructuran el texto, así como por la forma en que se articulan mutuamente. Si, por ejemplo, *Whose Choice?* propone diferentes discursos sobre sus preocupaciones centrales, cuando se consideran unidos esos discursos, constituyen el tema de la película de una manera particular, de modo que el acto de interpretación se ve dirigido a las diferencias de planteamiento y de perspectiva que existen sobre el tema de la anticoncepción y del aborto entre, pongamos, la clase médica, la mujer normal y corriente que quiere abortar y las feministas. Por tanto, podemos concluir que el cine deconstructivo puede ser tendencioso (véase Capítulo 1), aunque al mismo tiempo permita al es-

pectador negociar su propia posición, pero siempre en relación con un conjunto específico de temas. Si esto es así, es posible un cine deconstructivo feminista: es decir, feminista en sus mecanismos textuales y en sus temas, y también feminista de intenciones.

Por el contrario, no me parece que la tendenciosidad y escritura cinematográfica femenina tengan que ir necesariamente unidas. Si la «feminidad» de una película surge en el momento de la interpretación, resulta evidente que las intenciones de sus realizadoras no tienen que estar necesariamente aquí o allí. El caso de *Lives of Performers* ilustra este punto a la perfección: aunque existe cierta incertidumbre sobre si Rainer es o no feminista (Lippard, 1976; Rich, 1977), es bastante patente que cuando hizo *Lives of Performers* no pretendió conscientemente ofrecer un producto feminista, ni por su forma ni por su contenido. Y sin embargo, las feministas han adoptado mayoritariamente la película. Este hecho supone dos cosas: la primera es que un texto puede ser feminista, o de interés para las feministas, sin ser tendencioso, y la segunda, que textos no tendenciosos pueden ser considerados feministas en el momento de la interpretación. Las películas de Rainer están realizadas en el medio de la escena artística de vanguardia de Nueva York, medio cuyos trabajos tenían en esa época muy poca conexión con la política feminista. No obstante, las películas de Rainer han sido aceptadas en otros medios culturales, especialmente entre las feministas, y han sido consideradas de mucho interés para el feminismo. Por tanto el contexto de recepción de esas películas ha sido fundamental para los significados que han podido llegar a generar.

Pero la historia no acaba ahí. No sería correcto afirmar que los significantes, incluso en los textos fílmicos «femeninos», flotan libremente: hay limitaciones a la apertura textual. No se piensa que ciertas películas sean feministas simplemente porque, por casualidad, hayan recibido esa interpretación por parte de ciertos tipos de audiencias. Cada una de las películas discutidas se inspira en ciertos asuntos que, aunque no expresan directa ni necesariamente temas feministas, puede parecer que lo hacen tangencialmente. Las películas de Rainer nos sirven, de nuevo, de magnífico ejemplo, precisamente porque la postura de Rainer ante el feminismo hace problemáticas sus películas para aquellos que afirman que son feministas en la intención. Ruby Rich, por ejemplo, defiende que la obra de Rainer es fundamental para el feminismo, no en virtud de la intención de la directora, sino a causa de las convenciones narrativas que adoptan y de las formas de interpelación que crean (Rich, 1977). El «romance entre bastidores» de *Lives of Performers* remite a un género cinematográfico que ha sido, en el cine clásico, atractivo para las mujeres y ha servido para manipularlas: el melodrama. La película ofrece una versión placentera y es un competidor irónico de este género. Las otras tres películas que he

analizado también imitan, critican y transforman las convenciones de expresiones culturales tradicionalmente asociadas con las mujeres: *Thriller,* la melodramática historia del amor desgraciado, *Daughter Rite,* la autobiografía y el «relato familiar», y *Jeanne Dielman...*, el melodrama familiar.

Si el cine deconstructivo supone la posibilidad de crear una relación texto-espectador activa con respecto a un conjunto específico de significados, y si la escritura femenina ofrece una retórica abierta en combinación con temas ante los que las espectadoras pueden situarse como mujeres y/o feministas, entonces resulta evidente que el anticine feminista no es simplemente un problema de los textos o de «forma y contenido». De maneras diferentes y en varios grados, el momento y las condiciones de recepción de las películas son también cruciales. La cuestión del anticine feminista no se agota en absoluto con una discusión sobre textos cinematográficos femeninos o feministas: en última instancia, hay que estudiarlo también en relación con sus condiciones institucionales de producción y recepción.

CAPÍTULO IX

La producción de significado y el significado de la producción

No podemos despachar el anticine feminista como si se tratase simplemente de un conjunto de películas que recurren a temas y/o estrategias formales que suponen un desafío a los del cine clásico, o que crean un lenguaje cinematográfico específicamente «femenino». Aunque el anticine feminista pueda ser alguna de esas cosas o todas ellas, la historia no se acaba ahí. En el capítulo anterior planteé la posible conexión entre la tendenciosidad y las relaciones espectador-texto, y propuse que en el anticine feminista, los significados se generaban no sólo mediante los mecanismos internos del texto, sino también en sus condiciones de producción y recepción. Lo que defiendo es que en cuanto proceso de significación, el anticine feminista debe estar condicionado por su configuración institucional, de la misma manera que los modos predominantes de representación cinematográfica reciben su forma en y mediante ciertos aparatos institucionales, como veíamos en el Capítulo 2. Las diferencias entre el cine clásico y el anticine feminista residen precisamente en las consecuencias del predominio de uno frente al carácter de oposición del otro. Dicho de una manera más simple, la lógica de las instituciones cinematográficas clásicas se esfuerza en última instancia en la producción de significados clásicos. Las instituciones que dominan la producción, distribución y exhibición de películas no pueden, en su mayor parte, acomodar prácticas textuales alternativas o de oposición: el Odeón local no es el lugar apropiado donde buscar el anticine. Esto plantea importantes problemas políticos a todos los tipos de cine de oposición, sea o no feminista: cómo superar las dificultades que existen,

primero, para hacer películas, y, después, para acercarlas a las audiencias, o para acercar las audiencias a las películas. Los problemas relacionados con la retórica textual, las condiciones de recepción y otros similares conservan su carácter académico en tanto no se hayan realizado aún las películas, o si se han hecho, sean muy limitadas sus posibilidades de exhibición.

Por tanto, todo lo relativo a las estructuras institucionales resulta de importancia crucial para todos los trabajos cinematográficos de oposición, que se enfrentan a muchos problemas comunes. El anticine feminista no es la excepción. Puesto que las estructuras institucionales del cine crean las condiciones en las que se hacen y se ven las películas, constituyen un campo fundamental para la intervención de una política de las representaciones. Básicamente hay dos posibles acercamientos a tal política: trabajar sobre las estructuras existentes para intentar abrirlas a nuevos temas y formas de expresión, y crear instituciones alternativas independientes del cine clásico. Aunque los dos acercamientos no se excluyen mutuamente, el cine de oposición suele tender a construir sus propias estructuras alternativas por una variedad de razones que tienen que ver principalmente con la naturaleza monolítica de las instituciones del cine clásico, su *raison d'être* económica y el carácter jerárquico de sus relaciones de producción. El contenido de este capítulo intentará reflejar en su mayor parte —aunque no exclusivamente— esta tendencia. Empezaré considerando algunos aspectos y problemas comunes a todos los tipos de cine de oposición, y luego pasaré a examinar lo relativo a la producción, distribución y exhibición de los trabajos cinematográficos feministas.

Los profesionales implicados en lo que he venido denominando, de una forma bastante general, anticine o cine de oposición forman el conjunto de la Independent Film Makers' Association (IFA), asociación creada en Gran Bretaña en 1973 para promover «un campo de la realización de cine que no está reconocido ni siquiera por el sector liberal de la industria»: es decir, para promocionar obras que sean «innovadoras política o estéticamente en su forma y su contenido»[1]. Como la IFA ha servido de instrumento fundamental para llamar la atención sobre las relaciones existentes entre las estructuras de producción, distribución y exhibición y las formas en que las películas generan significados distintos en contextos distintos —preocupaciones fundamentales de este capítulo— discutiré su labor con cierto detalle. El objetivo de la asociación es intervenir en esas estructuras y

---

[1] Estas citas, junto con la información general incluida en este capítulo sobre los cometidos de la Independent Film Maker's Association, están sacadas de los documentos internos de la IFA archivados en el BFI Information Department.

contextos mediante la promoción de ciertos tipos de prácticas significativas cinematográficas. El concepto de «independencia» adoptado por la IFA incluye la independencia de las estructuras de la industria del cine, pero también va más allá. Los trabajos cinematográficos que apoya la asociación nacen con independencia de las estructuras de financiación y de las relaciones de producción del cine clásico, pero también son «independientes» con respecto a sus estrategias textuales y sus formas de interpelación. En la discusión que seguirá, adoptaré la definición de independencia de la IFA.

El objetivo de la IFA no es tanto atacar la industria del cine como fomentar diversos contextos en los que puedan tener alguna posibilidad de desarrollo trabajos cinematográficos independientes. Esto incluye, por ejemplo, atraerse organizaciones que estén dispuestas a financiar la producción de cine independiente. Con todo, presionar para que se produzcan películas, aun cuando sea evidentemente necesario, no es suficiente por sí solo para la creación de una práctica social de cine. El estatus cultural marginal de todas las formas no clásicas de cine significa con frecuencia que no existen aún una audiencia para ellas, sino que en cierto sentido debe ser creada. La IFA reconoce el papel potencialmente activo que puede tener en este contexto la asociación de todos aquellos que, además de los propios realizadores, estén interesados en la producción de significados en el cine. Aquí se incluirían todos los que se dedican a enseñar o a escribir sobre cine y a los que trabajan con las audiencias, cuya labor puede influir en la recepción y la interpretación de películas. En consecuencia, en su reunión general anual de 1976, la IFA resolvió incluir en su informe a «todos aquellos que están relacionados con la producción de significados cinematográficos: es decir, no sólo a productores independientes, sino también a los exhibidores, profesores de cine, críticos y técnicos» (Curling and McLean, 1977, pág. 107). A pesar del hecho de que la IFA acepta como miembros a realizadoras, profesoras y críticos de cine feministas, la relación del trabajo de la asociación con el anticine específicamente feminista no es necesariamente inmediata ni carece de problemas. Con todo, creo que en la medida en que la práctica cinematográfica feminista es —para usar el término de la IFA— una práctica cinematográfica social, el trabajo de la asociación reviste interés para ella. Además, la labor cinematográfica feminista comparte muchos de los problemas a los que se enfrenta el cine independiente en general: en especial la marginalidad cultural, que se manifiesta en problemas de financiación y de realización de películas accesibles a laa audiencias a través de la distribución y de la exhibición.

Evidentemente, la producción es un requisito indispensable para cualquier otro trabajo en cine. Pero la producción puede incluir un conjunto de actividades y tareas que tiene diversas consecuencias en lo que se refiere a la naturaleza y la recepción de los textos fílmicos. Quiero centrarme aquí en dos campos de especial importancia para la labor cinematográfica feminista, pasada, presente y futura: son, por una parte, las condiciones materiales de producción tanto en lo que respecta a la financiación como a la tecnología empleada, y, por otra parte, las relaciones de producción: la forma en que trabajan juntos los realizadores de películas y con sus actores para producir películas. En lo relativo a las condiciones materiales de la producción, las feministas en general han empleado los mismos recursos económicos, técnicas y tecnologías que todos los demás tipos de cine independiente o alternativo. Sin embargo, los métodos de trabajo pueden adoptar una forma específicamente basada en una política feminista. Las condiciones materiales y las relaciones de producción propias del cine feminista pueden tener repercusiones —no todas ellas directas u obvias— en la naturaleza de los textos fílmicos feministas y en la forma en que los reciban las audiencias.

Hacer películas es una actividad muy cara, y muy pocos realizadores tienen los suficientes recursos personales para financiar algo más que la más barata de las producciones. En consecuencia, la mayor parte de los realizadores tienen que buscar fuera el soporte económico para su trabajo. En la industria del cine de las sociedades capitalistas, de los costes de producción se encarga la inversión privada llevada a cabo por individuos o sociedades con la esperanza de ganancias si la película resulta ser un éxito comercial. Pero los realizadores independientes no están, por regla general, en posición de asegurar el capital invertido, por lo que han de volver sus esperanzas a fuentes de financiación cuyo objetivo no sea necesariamente el beneficio. Entre estas fuentes, podemos citar las empresas dedicadas a labores sociales, fundaciones artísticas, instituciones gubernamentales que trabajen en el campo del cine o de las artes, grupos con intereses especiales, instituciones educativas, etc. Las relaciones entre las instancias financiadoras y los realizadores pueden ir desde el modelo patrón-cliente que practican, por ejemplo, muchas fundaciones de arte privadas y estatales en Estados Unidos y el Arts Council de Gran Bretaña en su apoyo a «películas de artistas», a una situación en que el financiador adopta más el papel de productor, como es el caso del British Film Institute Production Board.

Los productores independientes de películas feministas depen-

den, en conjunto, de las mismas fuentes financieras que los realizadores independientes en general, y deben competir con muchos otros por los limitados fondos disponibles. Encontrar financiación es el perpetuo problema de los realizadores independientes, y muchas películas se realizan con presupuestos bajos y sus productores se quedan sin cobrar gran parte de su trabajo. Muchos realizadores independientes se financian a sí mismos o subvencionan sus propias producciones con otros trabajos: la enseñanza, por ejemplo, o el trabajo en la industria del cine. Hasta hace muy poco, por ejemplo, la financiación del British Film Institute Production Board para las producciones independientes cubría solamente el coste de los materiales, el alquiler del equipo y los salarios durante la filmación de la película: la planificación, la redacción del guión, el trabajo de montaje y de postproducción corrían a cargo de los realizadores. Por ejemplo, la producción del London Women's Film Group, *Whose Choice?,* fue financiada por el BFI Production Board con una beca de unas 1.700 libras. Este pequeño presupuesto fue complementado con cantidades obtenidas de otras fuentes distintas, incluidos los derechos por el alquiler de otras películas del grupo. Llevó casi dieciocho meses terminar *Whose Choice?,* y durante gran parte de ese tiempo las realizadoras trabajaron en ella, sin cobrar, en sus ratos libres.

En Gran Bretaña, la segunda mayor institución estatal para la promoción de ciertos tipos de películas independientes es el Arts Council of Great Britain, que financia «películas de artistas», esto es, películas hechas por individuos que han logrado un cierto reconocimiento como artistas en uno u otro medio. Esta medida tiende a beneficiar a ciertos tipos de realización cinematográfica: películas de vanguardia o experimentales, más que al anticine tal y como lo hemos definido aquí. Sin embargo, los intereses de un anticine específicamente feminista pueden coincidir con los del cine de vanguardia en la medida en que el lenguaje cinematográfico es tema de investigación para ambos. Se puede decir, por tanto, que cierta clase de «escritura» femenina en el cine cae dentro de la definición de «película de artistas». *Thriller* de Sally Potter, que fue financiada de hecho por el Arts Council, es un buen ejemplo de ello. La película es experimental en el sentido de que constituye una investigación de la narratividad cinematográfica, y como Potter había sido previamente artista de teatro, podía considerarse que su película encajaba en los requisitos de la política económica del Arts Council. El carácter relativamente abierto de los textos femeninos permite que sus objetivos sean juzgados, en ciertas circunstancias, lo suficientemente similares a los del cine de vanguardia como para atraer la financiación de una institución estatal cuya política es la subvención de las artes.

En lo que respecta a la financiación, la realización de películas feministas tiene que insertarse, de acuerdo con la naturaleza de su in-

tervención, en los espacios institucionales a disposición del cine independiente en general. Como depende de la política de las instancias financiadoras, este hecho tiene consecuencias para la naturaleza de las películas producidas. En Gran Bretaña, no existe ninguna institución, pública o privada, dedicada específicamente a la promoción de películas feministas, o ni siquiera de películas realizadas por mujeres; mientras que en Australia, por ejemplo, el parlamento federal creó en 1976 el Women's Film Fund, bajo cuyos auspicios se han producido varias películas (Stern, 1978). No obstante, la situación australiana parece única. En casi todo el mundo la situación depende del relativo predominio de las organizaciones privadas o públicas. En los Estados Unidos, por ejemplo, donde las fundaciones privadas son patrocinadores de películas mucho más activos que en Inglaterra, la situación no presenta una única cara. Mientras que empresas que financian las artes suelen funcionar con un modelo *laissez faire* patrón-cliente en sus relaciones con los realizadores, otros promotores pueden ejercer un férreo control sobre los realizadores y su trabajo.

La tecnología también ha resultado fundamental en el nacimiento y crecimiento del cine feminista independiente, en realidad del cine independiente en general (Johnston, 1975d). Por razones en su mayor parte de coste y de «conocimientos técnicos», la producción de películas en el formato de 36mm empleado en la industria no es una actividad a la que mucha gente tenga la oportunidad de acceder, en especial si se quiere hacer películas que sean diferentes de los productos de una industria cuya principal *raison d'être* es la ganacia económica. Por el contrario, el formato de 16mm, mucho más barato y manejable, ha convertido la producción de películas en una empresa mucho más asequible. Desde los primeros años de la década de 1960 ha sido técnicamente posible filmar películas en 16mm con sonido sincronizado en condiciones de luz francamente pobres, con equipos ligeros y con no más de dos personas. Esto explica en parte por qué las primeras realizadoras independientes de la segunda ola del feminismo adoptaron la tecnología de la filmación en 16 mm. Por otra parte, a las mujeres les ha sido tradicionalmente muy difícil, y lo sigue siendo, acceder al aprendizaje y a ciertos puestos en el campo de la producción dentro de la industria cinematográfica, lo que significa que muy pocas han alcanzado los conocimientos técnicos necesarios para enfrentarse a la producción en 36mm.

Claire Johnston ha afirmado que: «la realización alternativa en 16mm hace posibles *condiciones distintas de producción* que son especialmente importantes para las feministas actuales que intentan desarrollar un cine feminista» (Johnston, 1975, pág. 1, el énfasis es nuestro). Y, de hecho, las mujeres que, en los primeros años de la década de 1970, adoptaron la tecnología de 16mm para producir películas feministas también adoptaron algunos de los métodos de trabajo aso-

ciados con la producción en 16mm, desarrollando acercamientos consistentes con su política feminista. Ya he descrito (véase Capítulo 7) cómo la tecnología de 16mm se desarrolló mano a mano con un tipo particular de documental —el cine directo— y que, en parte como consecuencia de ello, las primeras producciones feministas se hicieron en forma de documentales. Hay, por supuesto, otras razones para la primitiva adopción del documental por parte de las realizadoras feministas, en especial su decisión de presentar «mujeres reales» sobre la pantalla.

Algunas realizadoras feministas de principios de la década de 1970 se comprometieron a hacer campaña sobre las formas de discriminación —confinamiento en trabajos poco pagados y de poca responsabilidad, en particular— que sufrían las mujeres que trabajaban en la industria del cine (Association of Cinematograph, Television and Allied Technicians, 1975). Podemos considerar la labor de esas realizadoras como un reto a las relaciones jerárquicas de producción de la industria, en la que las mujeres suelen estar relegadas a los puestos más bajos. En esta labor podemos incluir los intentos para lograr que las técnicas para la realización de películas fueran mucho más accesibles a las mujeres. El London Women's Film Group, por ejemplo, se formó en 1972 «para extender las ideas de la liberación de la mujer, y para que las mujeres aprendan las técnicas que le niega la industria» (LWFG, 1976, pág. 59). Los miembros de este grupo compartían las técnicas y trabajaban colectivamente en todos los estadios de la producción, no sólo para aprender unas de otras, sino también por el principio feminista del trabajo colectivo. Este compromiso de las realizadoras feministas con el trabajo colectivo se puede extender a los actores de sus películas también, en especial cuando se adoptaban las técnicas y las convenciones del documental directo.

Ya he mostrado que la naturaleza específica del documental feminista reside en su carácter autobiográfico, y en su organización en torno a los discursos de las mujeres que aparecen en ellos. La importancia dada a los personajes de estas películas presenta dos aspectos. Puede operar, en primer lugar, a lo largo de todo el texto, en la medida en que su estructura global esté gobernada por lo que las protagonistas tienen que decir de sus propias vidas. Así ocurre en los tres documentales discutidos en el Capítulo 7, pero resulta más evidente en *Union Maids*. En segundo lugar, la influencia ejercida por los personajes de la película puede ser también extra-textual. Por ejemplo, *Janie's Janie* explora el desarrollo de la conciencia feminista de una mujer, y este desarrollo estructura la organización de la película. Sin embargo, parece que el proceso de realización de la película fue en sí mismo fundamental para inducir algunos de los cambios y evoluciones sufridos por Janie (Kaplan, 1972, pág. 39). El trabajo cinematográfico feminista puede, por tanto, favorecer tanto los métodos de tra-

bajo colectivos por parte de las realizadoras como un cierto grado de participación y control por parte de los personajes de las películas, en el nivel del proceso de realización y en el de la organización y estructura final de la película.

En la medida en que ha adoptado métodos de trabajo colectivos y participativos, el cine feminista comparte y contribuye a una tradición más amplia del cine independiente, tradición que surge del rechazo de los mecanismos de producción de la industria del cine, con su división, estrictamente trazada, del trabajo y sus niveles jerárquicos de poder y autoridad. En otras palabras, las relaciones de producción alternativas que he descrito no están limitadas a la realización feminista de películas. Ni, a la inversa, todo trabajo cinematográfico feminista se basa en métodos de trabajo colectivos y participativos. El modelo colectivo/participativo se apoya en una crítica de las relaciones industriales de producción que tiene por premisa la concepción de la realización de películas como una forma de trabajo. Los defensores de esa crítica se suelen considerar a sí mismos como trabajadores con la intención de transformar radicalmente las relaciones de producción existentes. Por el contrario, otra variante de la realización independiente de películas opone la expresión individual a la alienación y carencia de autonomía personal características de las relaciones industriales de producción. Este concepto de expresión personal es el fundamento de la mayoría de los trabajos cinematográficos catalogados de «artísticos» o de vanguardia, donde los realizadores han trabajado por su cuenta con una tecnología sencilla y barata. En este modo «artesanal» de producción, el realizador o la realizadora tiene control total sobre su trabajo, pero a costa de su marginalidad cultural. No obstante, es significativo que hayan abundado en este terreno las investigaciones sobre el lenguaje y la representación cinematográficos.

¿Qué importancia tiene el modo artesanal de producción para la labor cinematográfica feminista? En primer lugar, las bajas inversiones de capital y de «profesionalidad» han significado que el cine de vanguardia haya estado históricamente mucho más abierto a las mujeres que la industria del cine: de hecho, la historia del cine de vanguardia incluye un número de mujeres —Germaine Dulac, Maya Deren y Joyce Wieland, entre ellas— reconocidas por haber hecho importantes contribuciones (Mulvey, 1979). En segundo lugar, —lo que quizá sea bastante más discutible— se ha afirmado que la preocupación por un cine de expresión personal «con su énfasis en lo personal, lo íntimo y lo doméstico» (Cook, 1978b, pág. 53) reviste una importancia particular para las mujeres y, en la medida en que esas áreas representan el «discurso sumergido de lo doméstico» también para las feministas. El trabajo cinematográfico feminista inspirado en los conceptos de libertad artística y de expresión personal que fundamentan gran parte del cine de vanguardia puede, sin embargo, contener una

cierta contradicción: entre el individualismo inherente al concepto de expresión personal y el carácter social de la política feminista. En algunas circunstancias esta contradicción puede resultar en realidad muy fructífera, pues da lugar a una combinación de acercamientos atrevidos e innovadores a la representación cinematográfica con temas que tienen una importancia social relativamente amplia y que pueden poseer cierto grado de inmediatez para las audiencias.

Podemos considerar que ciertos ejemplos recientes de realización feminista, aquellos que constituyen un paso hacia una «escritura» cinematográfica femenina o no patriarcal, en cierto sentido son el resultado, y la tranformación al mismo tiempo, de las preocupaciones del cine de vanguardia. *Daughter Rite* es un buen ejemplo de ello: la película se basa en el carácter íntimo del diario, visto frecuentemente como un modo «femenino» de expresión, y su tema es, por supuesto, las estrechas relaciones personales del núcleo familiar. Además, en su uso y reelaboración de una filmación casera en 8mm, la película hace referencia también a los modos de producción artesanales característicos del cine de vanguardia. Sin embargo, el punto en que *Daughter Rite* constituye una transformación, un paso más allá de la tradición de vanguardia es el punto en el que la visión personal del diario y la filmación casera pueden ser generalizadas a una experiencia común a muchas mujeres. En los últimos años, parece existir una especie de desplazamiento en los trabajos cinematográficos feministas desde los métodos de trabajo colectivos y participativos hacia planteamientos más individualistas. Este cambio en los métodos de trabajo coincide con el abandono de las formas documentales habituales en los primeros años de la década de 1970 a favor del tipo de trabajo sobre la representación cinematográfica que he caracterizado como escritura femenina. Así, la distinción entre métodos de trabajo colectivos/participativos y métodos artesanales adquiere importancia en lo que respecta a los tipos de películas producidos.

Distribución

La producción, aunque fundamental, constituye sólo un momento en el proceso de producción de significado en el cine. Si los significados se generan en el momento de la recepción, para tener significado, las películas deben ser vistas. Sin embargo, los realizadores muy rara vez tienen tiempo o recursos para asegurarse de que sus películas son contempladas por más de unas cuantas personas. Hacer películas aptas para la exhibición exige una labor que medie entre los puntos de producción y de recepción: esa labor es el dominio de la distribución. Un distribuidor tiene y conserva copias de las películas, hace la propaganda de ellas, las contrata y las alquila a los exhibido-

res. Una cierta proporción de las ganancias de alquiler y contrato recibidas vuelven después al productor según los términos del contrato firmado entre el productor y el distribuidor. Estas ganacias procedentes de la distribución son una fuente de ingresos para los realizadores, que pueden volver a invertir en nuevas producciones.

Aunque la distribución es invariablemente un requisito obligatorio para la exhibición tanto en el cine independiente como en el cine clásico, cada uno tiene sus propias instituciones de distribución, que llevan a cabo el trabajo de forma diferente y de acuerdo con distintos principios políticos y administrativos. Ante todo, los distribuidores que manejan películas comerciales muy raras veces se ocupan del cine independiente. Aunque hay una cantidad de razones obvias para que esto sea así, me gustaría resaltar una en particular: el problema de la audiencia. Actualmente no hay audiencias numerosas para el cine independiente ni mercados a gran escala para su exhibición. No obstante, para muchas películas de este tipo existen ya audiencias pequeñas pero muy fieles, y, al mismo tiempo, en vista de la marginalidad cultural del cine independiente, realizadores y distribuidores podrían estar deseosos de crear nuevas audiencias para estas películas. El trabajo con la audiencia —asegurarse de que las películas llegan a audiencias ya existentes o crear nuevas audiencias— es, por tanto, para los distribuidores de películas independientes una prioridad que pueden ignorar con frecuencia los distribuidores comerciales. En consecuencia, la labor de la distribución independiente se entrecruza a menudo con el campo de la exhibición. Un distribuidor puede emplear la táctica de aconsejar a los exhibidores la programación o ponerlos en contacto con realizadores que deseen discutir su obra con la audiencia. Aunque intentaré ceñirme a la distribución, puede que parte de mi exposición refleje esta tendencia a la interpenetración existente en el cine independiente entre las estructuras de producción, distribución y exhibición. Examinaré las estructuras de la distribución del cine independiente en cuanto se relacionen específicamente con la labor cinematográfica feminista, con especial referencia a dos organizaciones que trabajan en este campo en los Estados Unidos y Gran Bretaña respectivamente: New Day Films y Cinema of Women.

New Day Films tuvo sus orígenes como distribuidora de películas feministas en 1971, cuando dos realizadoras americanas, Julia Reichert y Jim Klein, decidieron ocuparse ellas mismas de la distribución de su película *Growing Up Female*. Cuando Reichert y Klein se unieron a otras dos realizadoras, New Day se convirtió en una cooperativa encargada de la distribución de películas hechas por sus miembros, películas definidas, en sentido amplio, como feministas, es decir, películas que mostraran «una conciencia feminista de una forma u otra, que plantearan un tema feminista...» (Lesage *et al.*, 1975, página 22), pero que al mismo tiempo tuvieran el suficiente atractivo

como para tener éxito entre audiencias ajenas al movimiento feminista. Los miembros de la cooperativa New Day han aumentado, y el grupo tiene en su lista más de veinte películas, incluyendo *Union Maids*, cuyas co-directoras son las fundadoras de New Day.

Cinema of Women (COW) fue fundada en 1979 como apéndice de Cinesisters, grupo de mujeres relacionadas con la producción de películas que se reunía con regularidad para combatir el aislamiento y para proporcionarse apoyo mutuo. También veían y discutían películas feministas. Por ello, el COW guarda una relación más estrecha con el movimiento feminista que New Day, diferencia que se refleja en el acercamiento del grupo británico a la política de la labor cinematográfica feminista[2]. Cuando las Cinesisters se dieron cuenta de que un gran número de películas feministas no encontraban canales de exhibición, seis miembros del grupo decidieron crear una organización de distribución autónoma y dirigida colectivamente que se especializara en ese tipo de películas. La lista del COW incluye ahora películas hechas en Gran Bretaña y en otras partes por realizadoras feministas. Por ejemplo, *Thriller* y *Daughter Rite* han sido distribuidas por el COW. La política del COW es ocuparse de películas feministas hechas por mujeres: es decir, películas que según este colectivo «hablen de la posición de una mujer y/o busquen la ruptura de la dominación social, política y económica de las mujeres por los hombres» (Hicks, 1980, pág. 22). Los esfuerzos del grupo se dirigen también a crear audiencias para las películas feministas fuera de los cines: en escuelas y facultades, en grupos de mujeres, asociaciones de vecinos y sindicatos, por ejemplo.

New Day y Cinema of Women funcionan en situaciones en las que los distribuidores comerciales no se ocupan, por regla general, del cine independiente. Mientras existan, en Gran Bretaña y en Estados Unidos, distribuidores especializados en cine alternativo, desde películas educativas y documentales pasando por películas de vanguardia y experimentales, las organizaciones de este tipo se inclinarán a verse a sí mismas como organizaciones especializadas o quizá alternativas, más que como grupos de oposición. Así, aunque algunas puedan, en ciertas circunstancias, estar preparadas para ocuparse de ciertos tipos de anticine, lo tratarán, por lo general, de la misma manera que el resto de películas que tienen en sus listas, películas estas que pueden estar destinadas a audiencias a las que pudiera no resultarles aceptable aún el cine de oposición. De hecho, éste fue uno de los motivos por el que las fundadoras de New Day decidieron distri-

---

[2] La información sobre Cinema of Women incluida en este presente capítulo está extraída en su mayor parte de una entrevista que mantuve con dos miembros del COW en abril de 1981.

buir sus propias películas: ellas y las realizadoras que se les unieron posteriormente sentían que, aun cuando podían asegurar la distribución de sus películas en organizaciones ya existentes (Emmens, 1975), en manos de esas organizaciones no habrían llegado seguramente a las audiencias para las que habían sido hechas. Proponían que «los realizadores deberían distribuir sus películas, especialmente los realizadores de películas de contenido político, para conocer a su audiencia y completar el proceso. Hacer la película es sólo la primera parte» (Lesage *et al.*, 1975, pág. 22). Tanto New Day como COW pretendían mantener un cierto grado de contacto personal con sus clientes proporcionando información sobre películas y dando consejos para la programación: de hecho, en ciertos casos el COW también se encargaba de que las realizadoras estuvieran presentes en la proyección de sus películas. Aparte de esta preocupación por fomentar la relación con las audiencias, la distribución independiente permite un cierto grado de control por parte de las realizadoras sobre las condiciones de recepción de su obra, algo que resulta imposible en la mayoría de los casos de distribución comercial.

Los realizadores de cine independiente pueden ejercer control sobre la distribución de sus películas a varios niveles. El control puede ir desde la intervención en organizaciones de distribución existentes que tengan simpatía por el cine independiente, pasando por la creación de distribuidoras especializadas en ciertos campos del cine independiente, hasta las compañías dirigidas por realizadores independientes. Estas formas de organización en el campo de la distribución independiente no carecen, sin embargo, de contradicciones, muchas de las cuales se centran precisamente en la cuestión del control de los realizadores sobre su propia obra. Por ejemplo, los conflictos surgidos entre la IFA y el BFI sobre la forma en que el BFI estaba distribuyendo las películas realizadas por los miembros de la asociación estaban en parte relacionados con la clase de control que sobre el producto ejercía el distribuidor frente al realizador. Y de hecho uno de los motivos para la creación del Cinema of Women fue la insatisfacción con respecto a la labor de las distribuidoras alternativas existentes que se ocupaban de las películas feministas, algunas de las cuales distribuían también material sexista o permitían que las películas feministas se proyectaran en contextos sexistas: de este modo, aunque la mayor parte de las realizadoras de películas distribuidas por el COW no tiene día a día ninguna influencia en el trabajo de la organización, los objetivos políticos de ésta están destinados a asegurar que las películas no recibirán un uso que las realizadoras feministas juzguen indeseable.

Parece, por tanto, que la distribución independiente puede ofrecer a los realizadores un cierto grado de control sobre su trabajo: en primer lugar, porque proporciona una salida a sus obras, y después,

porque, al trabajar mediante una distribuidora, el realizador puede destinar su obra a audiencias particulares y puede llegar incluso a mantener un cierto contacto directo con ellas. Pero, si recordamos los argumentos que ofrecí sobre la intencionalidad y los efectos independientes de los textos y las formas de interpelación en la producción del significado, ¿cuáles son las consecuencias de las objetivos conscientes de los realizadores? Aunque los textos puedan generar significados independientemente de las intenciones de sus productores, muchos realizadores se ven comprometidos a asegurar determinadas interpretaciones para sus películas. Tal compromiso puede tener una especial relevancia con respecto a películas de intenciones políticas, es decir con respecto a películas tendenciosas (véase Capítulo 1). Los realizadores pueden estar comprometidos con ciertas posturas políticas, y buscar, de este modo, delimitar las interpretaciones. Uno de los puntos en que puede intervenir el realizador de la película en la producción del significado es la distribución, donde ella o él pueden ser fundamentales, al menos, para destinar la película hacia audiencias específicas.

Sin embargo, las mismas estructuras institucionales de la distribución independiente pueden también tener efectos sobre la significación. Un ejemplo de ello lo constituye la insatisfacción del COW con el trato que daban las distribuidoras independientes no feministas al cine feminista. Si se alquilan películas feministas a clientes «inapropiados» o se exhiben en un contexto sexista, es muy probable que se interpreten de forma muy diferente a si se exhiben en situaciones que resulten más aceptables para muchas feministas. En un nivel más general, los contextos específicos en que se exhiben las películas tendrán su efecto en la interpretación de esas películas. Este punto saca a la luz de nuevo la importancia de las estructuras de distribución tanto para la promoción del cine independiente como para la creación de nuevas audiencias para él. La distribución proporciona un punto de contacto con las estructuras y los contextos de exhibición, y los contextos de exhibición a su vez configuran las relaciones entre los textos y los espectadores, y, por tanto, las formas en que serán interpretadas las películas.

Exhibición

Ya he mencionado la importancia que para el cine independiente tiene el trabajar con las audiencias, pues muy a menudo hay que buscar activamente audiencias para el cine de oposición. Por ello, las estructuras y los contextos de exhibición han de constituir un campo importante de intervención para la cinematografía independiente. Esto ocurre sobre todo en los casos en que las películas independien-

tes, al suponer un desafío de los mecanismos textuales del cine clásico, funcionan de modo bastante desacostumbrado para la audiencia. Una película que tenga como objetivo inquietar al espectador y empujarlo a adoptar una postura interpretativa activa puede ser una sorpresa refrescante. Pero también puede parecer tan absolutamente «extraña» en comparación con la fácil implicación que fomentan los modos de interpelación del cine clásico que llegue a resultar díficil, aburrida o incluso carente de sentido. En este punto es conveniente apuntar una distinción entre espectador —como sujeto situado dentro del proceso de significación cinematográfica (véase Capítulo 3)— y audiencia en cuanto grupo social (Stern, 1979-80). Una película puede favorecer , a través de las formas de interpelación que crea, un cierto tipo de relación espectador-texto. No obstante, esto no garantiza que cada miembro de una audiencia cualquiera reaccione precisamente de la forma pretendida. El término «audiencia» posee una amplia gama de connotaciones, entre las que se puede incluir —aunque no se limite necesariamente a ella— un concepto del espectador como componente del aparato cinematográfico (Neale, 1980, pág. 46).

La distinción entre espectador y audiencia tiene consecuencias políticas de largo alcance para el cine independiente. El carácter «extraño» de muchas de las obras independientes puede volverlas intragables a primera vista. Al mismo tiempo, sin embargo, si el futuro de una obra cinematográfica social depende de la creación de nuevas audiencias para ciertos tipos de cine, hay que negociar las reacciones de las audiencias actuales, especialmente cuando esas reacciones se alejan de cualesquiera relaciones espectador-texto favorecidas por las estrategias textuales de las películas. Esta es la razón por la que el cine independiente considera prioritario el trabajo con las audiencias. El objetivo de este trabajo es llevar a cabo una transformación de la receptividad pasiva característica de las relaciones espectador-texto que establece el cine clásico, y no simplemente crear otra audiencia masiva para una clase diferente de cine. El trabajo con las audiencias suele por tanto suponer esfuerzos activos para que las películas sean accesibles a la distribución, para asegurar que serán exhibidas y —en la medida en que puedan funcionar de forma inesperada o desacostumbrada— para volverlas accesibles a las audiencias y suscitar debates sobre la representación cinematográfica. Tres conjuntos superpuestos de actividades —distribución, exhibición y teoría y crítica del cine— constituyen este trabajo con las audiencias. Examinaré cada uno de ellos con respecto a la cinematografía feminista.

Las distribuidoras independientes son conscientes de que deben adoptar una postura activa con respecto a sus clientes si quieren asegurarse de que sus películas llegan a ciertos tipos de audiencia, en especial a gente que no va regularmente al cine. De ahí su preocupación por proporcionar una orientación a los exhibidores y su esfuerzo

por salvar la distancia entre los realizadores y la audiencia. Cuando se creó New Day, por ejemplo, sus miembros intentaron ponerse en contacto con grupos, como sindicatos, con los que muchos distribuidores no tienen por lo general ninguna relación. La facilidad de acceso a la televisión pública que tienen los realizadores independientes en los Estados Unidos ha significado que algunas de las películas de New Day alcancen audiencias bastante amplias: por ejemplo, *Union Maids* ha sido proyectada a nivel nacional por la PBS al menos dos veces. La postura intervencionista de Cinema of Women con respecto a la política del cine feminista las ha llevado a adoptar una práctica de la que fueron pioneras sus predecesoras del London Women's Film Group: proporcionar conferenciantes o notas para maestros o líderes de grupos que faciliten y provoquen discusiones sobre sus películas.

Las actividades de los distribuidores independientes en lo que se refiere al trabajo con las audiencias se entrecruza, obviamente, con las de los exhibidores de cine independiente. Los exhibidores, con todo, se enfrentan también a problemas propios: entre ellos, es primordial el de encontrar lugares apropiados. Muchas salas comerciales, en particular fuera de las áreas metropolitanas, no se ocupan del cine independiente. Las salas de arte a veces reciben este tipo de películas que —como las de Chantal Akerman, por ejemplo— se pueden asimilar al cine «de arte» europeo. Sin embargo, la exhibición en estas salas de arte tiene consecuencias para la forma de recepción de las películas, pues el cine de arte como género y como institución impone sus propias convenciones a la interpretación de las películas. Otros tipos de salas pueden provocar una relación más activa con la audiencia del cine independiente. Este es el cometido, por ejemplo, de los Regional Film Theaters, subvencionados por el British Film Institute con el objetivo de promocionar la exhibición de películas no comerciales fuera de Londres. Las películas se programan por ciclos, y además de la proyección se ofrecen otras actividades: publicaciones, cursos, discusiones, etc. (Neale, 1980). Los exhibidores independientes pueden adecuar este modelo permitiendo la intervención de la comunidad en la confección de la programación y de las actividades[3]. Dondequiera que se lleve a cabo de esa manera la exhibición, se transforman algo las relaciones de consumo de cine características de las estructuras habituales. Al mismo tiempo, sin embargo, algunas de las formas de la subjetividad propuestas por el aparato del cine clásico pueden seguir funcionando en tanto las películas continúen

[3] Por ejemplo, en marzo de 1981 un grupo local de mujeres organizó un curso de fin de semana sobre cine y video feminista en el Midland Group Cinema de Nottingham, que está asociado con la red de salas de cine regionales del BFI.

exhibiéndose en salas de cine convencionales. Si «la intensidad del deseo de placer visual que encarna la película queda amplificado considerablemente en los cines convencionales» (Neale, 1980, pág. 55), la actividad cinematográfica independiente, que tiene como premisa el desafío de las relaciones clásicas espectador-texto, tiene que vérselas con las posibles consecuencias que puede tener para la audiencia social la proyección de películas de oposición en situaciones de recepción convencionales. En otras palabras, el trabajo de los exhibidores independientes para con las audiencias —discusiones, publicaciones, cursos, etc.— tiene que efectuarse contra los efectos de las relaciones de subjetividad creadas por el aparato cinematográfico.

La situación es diferente cuando la proyección tiene lugar en lugares distintos de las salas de cine: en aulas o en centros sociales, por ejemplo. La exhibición fuera de las salas establece relaciones espectador-texto propias, y de acuerdo con ellas se pueden ajustar las expectativas de la audiencia. Por ejemplo, los espectadores pueden llegar más dispuestos a adoptar una postura activa ante la película que van a ver. Este tipo de exhibición, fuera de las salas de cine, adquiere una especial importancia para el cine feminista, porque gran parte de la posible audiencia de películas feministas se encuentra entre mujeres que rara vez van al cine, y que normalmente ni siquiera se plantean ir a ver una película a una sala no comercial: «Las películas feministas ...pertenecen a un movimiento político y tienen que ser contempladas en sitios distintos a los del cine independiente. Tienen que ser vistas en organizaciones de mujeres, en sindicatos y en grupos de la comunidad» (Hicks, 1980, pág. 22). En esos contextos, la razón fundamental para la proyección de una película es suscitar discusiones, y esta actitud tendrá obviamente consecuencias en la forma en que se reciban las películas. Pero por otra parte, en la medida en que muchas de las contradicciones que rodean las relaciones de subjetividad y de placer en el cine no se plantean en la exhibición fuera de las salas de cine, ésta tiende a esquivar más que a atacar el importantísimo tema de las formas de placer que genera el aparato del cine clásico.

Sea cual sea el contexto de exhibición, la actividad crítica y teórica es un instrumento fundamental en la formulación de la respuesta de la audiencia ante las películas. Esta actividad adquiere una especial importancia siempre que la proyección se acompañe de discusiones o forme parte de un curso. Esta es la razón de que la Independent Film Makers's Association incluya a profesores y críticos de cine en su programa: para esta asociación, tales grupos están tan comprometidos en la producción de significados en el cine como los realizadores, distribuidores y exhibidores. Entonces, ¿qué importancia tiene para la labor cinematográfica feminista la obra teórica y crítica sobre el cine? Para responder a esta pregunta, examinaré tres puntos interrelacionados en los que la actividad crítico-teórica interviene en el

cine feminista, y tendré en cuenta también algunas posibilidades para futuros desarrollos. Los campos de actividades que voy a considerar son los siguientes: la relación entre la crítica feminista de cine y el movimiento feminista; la asimilación de ciertas películas al conjunto del cine feminista; y la creación de un lenguaje crítico-teórico adecuado a la evolución de la actividad cinematográfica feminista.

La crítica feminista de cine está a caballo entre la teoría del cine tal y como aparece en ciertas instituciones educativas, revistas, etc., y las distintas actividades políticas del movimiento feminista. La relación no se encuentra siempre libre de contradicciones, pues no siempre coinciden las perspectivas, las estrategias y las necesidades de esos dos conjuntos de estrategias. Sin embargo, como una actividad cinematográfica feminista que dé prioridad al trabajo con la audiencia requiere evidentemente el contacto con sus posibles seguidores, se puede dar alguna confluencia de intereses. Las películas feministas, de acuerdo con su carácter, pueden servir de instrumento en la toma de conciencia o en la propaganda de campañas específicas, o pueden servir, en un grado mayor de generalidad, para afirmar ciertas formas de conciencia feminista o para fomentar movimientos culturaless de oposición entre las mujeres y/o las feministas. El punto de contacto más inmediato entre la crítica feminista de cine y el movimiento feminista es propiciar una relación mediante la cual se haga conocer la existencia de películas feministas: por ejemplo, las revistas feministas populares suelen contener, por lo general, críticas de cine. La crítica feminista de cine también se ha ocupado de organizar proyecciones, cursos y discusiones centrados en ciertos trabajos cinematográficos[4].

Por otra parte, la crítica feminista de cine puede servir para recontextualizar, mediante la interpretación y el análisis textual, ejemplos de cine clásico al adecuarlos a la perspectiva feminista sobre la representación cinematográfica (véase Capítulo 4). De esta forma películasclásicas y comerciales pueden resultar transformadas por interpretaciones alternativas, e incluso llegar a adquirir un interés nuevo e inesperado para las feministas. También puede tener lugar un proceso similar con el cine independiente, pues los trabajos críticos, al proponer interpretaciones de ciertas películas, no sólo pueden atraer la atención de las feministas hacia esas películas sino que incluso pueden servir a veces para lograr que las películas se pongan en circulación. La película de Chantal Akerman *Jeanne Dielman...*, por ejemplo, ha sido adquirida para su distribución en 16mm en Gran Bretaña por una distribuidora independiente, probablemente como

---

[4] Los ejemplos incluyen el curso de Nottingham mencionado en la Nota 3, y *Women's Own,* un ciclo de tres semanas de películas de mujeres organizado en el Instituto de Arte Contemporáneo en Londres en el otoño de 1980.

resultado del interés despertado por la película entre la crítica y la audiencia feministas. Esto ha ocurrido en un contexto político donde el cine independiente, aunque minoritario y marginal, está relativamente bien organizado. Al mismo tiempo, en los Estados Unidos, donde la cultura del cine independiente está más fragmentada, *Jeanne Dielman...* no se ha distribuido, a pesar de la atención que le ha dispensado la crítica feminista de allí (Kinder, 1977; Loader, 1977; Perlmutter, 1979). Con toda probabilidad el único contexto en el que puedan encontrar una salida institucional las películas de Akerman sea el campo de las salas de arte —con las consecuencias que ello pueda tener para su interpretación—, o quizá dentro del campo de la vanguardia, donde se perderá para la mayoría de la audiencia feminista.

Lives of Performers es un caso similar. Esta película fue adoptada por las feministas en cierta medida al menos como consecuencia de la atención que le dispensó la crítica feminista en Gran Bretaña y en Estados Unidos. *Lives of Performers* y *Jeanne Dielman...*, ambas textos femeninos en mi opinión, tienen un carácter relativamente abierto con respecto a los significados que pueden generar. En otra palabras, pueden ser interpretadas de varias maneras, y uno de los determinantes fundamentales de su recepción será el contexto institucional en que se las sitúe. Así, mientras que *Jeanne Dielman...* puede ser interpretada en ciertos contextos como una película de arte o estructural-minimalista, se puede pensar que *Lives of Performers* ejemplifica cierta clase del cine de vanguardia. La adecuación de ambas películas al cine feminista supone trazar ciertos límites en la gama de sus posibles significados. Este es el resultado, en parte al menos, de la labor de la crítica feminista de cine.

Como parte de su tarea, la crítica feminista de cine está obligada a desarrollar un lenguaje crítico y teórico para tratar las diversas clases de cine feminista independiente. Esto cae bajo el dominio de la teoría del cine desarrollada mediante la enseñanza en cursos sobre mujeres y cine o sobre feminismo y cine, a través de festivales o ciclos dedicados al cine feminista (Johnston, 1980; Stern, 1979-80), y mediante escritos en el terreno de la teoría y crítica de cine y su relación con el feminismo. La teoría formulada en esos contextos puede dar forma a posteriores trabajos cinematográficos. En Gran Bretaña al menos, donde la teoría del cine no tiene un estatuto institucional académico, existe una relación relativamente estrecha, y a veces muy tensa, entre la labor institucional de la teoría feminista del cine y la realización de películas feministas. Aunque la teoría ha resultado muy provechosa en lo que respecta a la realización, y vice versa, y aunque la idea de que las feministas dedicadas a la teoría están comprometidas en la producción del significado cinematográfico tiene cierta aceptación, la situación no deja, con todo, de tener sus contradicciones. Algunas de-

rivan del perpetuo problema que persigue a toda teoría que pretende tener una buena fundamentación y al mismo tiempo crear conceptos adecuados a prácticas de significación innovadoras o en la oposición: el problema de la asequibilidad. El problema se complica en lo que atañe a las películas en la medida en que la actividad cinematográfica feminista busque revolucionar los modos predominantes de representación cinematográfica y de relación espectador-texto, pues el resultado de esa actividad puede parecer desacostumbrado o difícil de entender. La cuestión de la asequibilidad se plantea, de este modo, tanto en lo que se refiere a los propios textos fílmicos como al trabajo crítico y teórico sobre esos textos. No obstante, dado el lugar central que ocupan las cuestiones del lenguaje y de la dignificación en la política feminista en general, y el desafío a los modos habituales de representación propuesto por el feminismo, es importante, en mi opinión, trabajar en la construcción de teorías feministas del cine que no sean ni demasiado teorizantes ni excesivamente alienantes (Kuhn y Wolpe, 1978a; Stern, 1979-80), sino adecuadas al mismo tiempo a sus objetos y a sus propósitos.

Las actividades institucionales de la producción, distribución y exhibición de películas se entrecruzan en el punto de la construcción del significado, que funciona de forma peculiar en cada texto concreto. Las peculiares estrategias institucionales y textuales que constituyen el cine independiente feminista operan también en unión de otras diversas actividades, en especial las relativas a la política feminista. Estas estructuras e interrelaciones son a menudo contradictorias, y están sometidas a una constante transformación. En esta situación, los significados generados por las películas vienen condicionados por una serie de mecanismos textuales y contextuales. En algunas circunstancias, los mecanismos textuales pueden revestir mayor importancia que los contextuales en la producción de significados, mientras que en otros casos puede ocurrir lo contrario. En este capítulo final he señalado algunas de las circunstancias en que los contextos pueden determinar la recepción de películas feministas y guiar la formación de la actividad cinematográfica feminista.

Apéndice

Glosario

Acontecimiento profílmico. Disposición u ordenación de lo que se está filmando, o de lo que está ante el objetivo de la cámara.

Anticine. Cine que funciona contra el *cine clásico,* criticándolo y subvirtiendo sus estructuras, por lo general tanto en el nivel de la significación como en el de los métodos de produción, distribución y exhibición.

Aparato cinematográfico. Producto de las interacciones de las condiciones económicas e ideológicas de existencia del cine en cada momento de la historia.

Argumento. Según el Formalismo, los acontecimientos de la narración ordenados cronológicamente según han ocurrido en «la realidad» (véase *trama).*

Cierre. Restricción de la variedad de significados potencialmente existentes en un *texto.*

Cierre narrativo. Resolución de los desquilibrios o problemas planteados por una narración, que generalmente tiene lugar al final de la trama.

Cine clásico. Combinación de condiciones institucionales de producción, distribución y exhibición de películas para mercados masivos de todo el mundo con un conjunto peculiar de características textuales que se asocian al *texto realista clásico.*

Cine deconstructivo. Cine basado en la descomposición y el análisis de los modos de *significación* característicos del *cine clásico.*

Cine directo. Tipo de realización de documentales desarrollado en los Estados Unidos en los primeros años de la década de 1960, que depende de un equipamiento móvil ligero y que intenta minimizar la manipulación del *acontecimiento profílmico.*

CONDENSACIÓN. Proceso inconsciente en el que una única idea sustituye (condensa) varias asociaciones. Empleado originariamente en el análisis de los sueños, este concepto ha sido aplicado recientemente al análisis de las películas en cuanto *textos*.

DESPLAZAMIENTO. Proceso mediante el cual el énfasis, el interés o la intensidad depositados en una idea se alejan de ella y se traspasan (se desplazan) a otras ideas. El concepto, que fue introducido por Freud para el análisis de los sueños, ha sido adoptado por el análisis de las películas en cuanto *textos*.

DISCOURS. Registro de la *enunciación* en el que los enunciados incluyen tanto el origen de la emisión como el receptor (por ejemplo, «*Te vi ayer*»). Se utiliza también este término en relación con la interprelación cinematográfica.

DISCURSIVA. Forma de interpelación que emplea mayoritaria o casi exclusivamente el *discours* como forma de *enunciación*.

DISTANCIAMIENTO. Relación entre el espectador y el texto que provoca el «extrañamiento» del espectador y lo sitúa, de este modo, en una posición crítica y reflexiva ante el texto.

ENCUADRE MÓVIL. Cambios en el encuadre de la imagen que son el resultado del zoom o de movimientos de la cámara de diversos tipos: por ejemplo, travelings, tomas panorámicas, picados y tomas con grúas.

ENUNCIACIÓN. En un acto de habla, forma en la que se interpela o se sitúa al receptor (véase *discours, histoire)*.

ENUNCIADO. En un acto de habla, significado de lo que se dice.

ESCOPOFILIA. Instinto o movimiento compulsivo hacia la contemplación placentera, estudiado por Freud en su obra sobre los instintos y utilizado en la teoría del cine para describir el placer de la contemplación en el cine.

ESPECIFICIDAD CINEMATOGRÁFICA remite a los elementos de la *significación* que funcionan sólo en el lenguaje cinematográfico y en ningún otro.

ESPECULARIDAD. Relaciones de la mirada y de la percepción visual, a menudo inconscientes.

FASE DEL ESPEJO. En el psicoanálisis lacaniano, estadio en que el niño aprende y domina su unidad corporal, ejemplificado concretamente por la percepción de sí mismo en un espejo. La fase del espejo es un momento crucial en la formación del sujeto, proque es una condición previa para sentirse a uno mismo como algo distinto de lo «exterior».

FETICHISMO. Rechazo (inconsciente) de la amenaza de castración mediante la idealización de la fuente de la amenaza: en el psicoanálisis freudiano, la ausencia de pene en la madre. El término se emplea en el análisis feminista de las representaciones cinematográficas de las mujeres.

FUNDIDO (DISSOLVE). Mecanismo de interrupción para unir planos cinematográficos, que lleva consigo la sobreimpresión de un *fade out* sobre un *fade in*.

FUNDIDO (FADE). Mecanismo de interrupción que marca la transición entre planos dentro de una película. *Fade in* («abrir de negro»): la imagen aparece gradualmente sobre una pantalla inicialmente negra. *Fade out* («fundir a negro»): lo opuesto a «fade in».

HISTOIRE. Registro de la enunciación que supone distancia e impersonalidad. Es propio de la narración de acontecimientos pasados en los que no está implicado personalmente el hablante. Se emplea también el término en relación con la enunciación cinematográfica.

IDEOLOGÍA. Representación que la sociedad tiene de sí misma y para sí misma, así como la manera en que la gente vive y crea esa representación.

IDEOLOGÍA PATRIARCAL. Mecanismo ideológico que representa y crea relaciones de dominación del hombre sobre la mujer (véase *ideología)*.

MITO. Forma de representación que puede funcionar en distintos medios, en la que significados de sgundo orden quedan constituidos de tal forma que se conviertan en conceptos universalizados. Por ejemplo, ciertas representaciones de mujeres pueden configurar al «la mujer» como una esencia eterna, invariable, natural y ajena a la historia.

MONTAJE EN CONTINUIDAD. Método de unir los planos de una película que se preocupa de que las transiciones entre planos no sean bruscas y de que las elipsis espaciales y temporales sean lo menos obstrusivas posible para el espectador.

NARCISISMO. Amor dirigido a la imagen propia o algo semejante a ella. La teoría del cine utiliza el concepto para explicar la fascinación del espectador por la imagen cinematográfica.

PUESTA EN ESCENA. En el cine, lo que está dentro del encuadre: decorados, vestuario, accesorios, composición de la imagen y movimiento dentro del cuadro.

REPRESENTACIÓN ANALÓGICA. Representación visual que reproduce las apariencias de una «realidad» externa.

RETÓRICA. Forma de interpelación o de *enunciación*.

SEMIÓTICA. Estudio del funcionamiento de los *signos* en la sociedad —es decir, de la constitución cultural de los procesos de construcción de significado; fue aplicada al estudio del cine por Christian Metz y otros autores.

SIGNIFICACIÓN. Proceso de construcción de significados

SIGNIFICANTE/SIGNIFICADO. Aspectos gemelos del *signo*. El significante es el portador del significado, y el significado es aquello a lo que refiere el significante.

SIGNO. Unidad mínima de significado en un proceso de *significación*, copuesto de *significante* y *significado*.

SONIDO DIEGÉTICO. Sonido que parece proceder directamente del espacio de la película (por ejemplo, conversaciones entre personajes, sonidos de objetos que aparecen en la pantalla).

SONIDO EXTRADIEGÉTICO. Sonido que procede del exterior del espacio de la imagen cinematográfica (por ejemplo, música «de fondo», voz en off).

SONIDO SINCRONIZADO. Sonido cuyo origen es visible dentro del fotograma (por ejemplo, las palabras que emite un personaje que parece en la pantalla).

SUTURA. Proceso por el cual el espectador queda constantemente atrapado en la *enunciación* de una película o «pegado» a ella.

TENDENCIA/ TENDENCIOSIDAD. Característica de un producto cultural resultado del intento consciente por parte de su productor de articular una postura política mediante su obra.

TEORÍA DEL AUTOR. Teoría que defiende que un único individuo, generalmente el director, es el máximo responsable creativo de una película: «es su autor».

TEXTO. Estructura y organización interna de un producto cultural o conjunto de representaciones: una novela, un cuadro, una película, un poema o un anuncio pueden ser analizados como textos.

TEXTO REALISTA CLÁSICO. Tipo de película organizada de acuerdo a una estructura narrativa clásica de ruptura-resolución, y que utiliza la *representación analógica* como forma de narrar el argumento.

TRAMA. Según el Formalismo, el orden en que aparecen los acontecimientos dentro de la narración del *argumento*.

VOZ NARRATIVA/PUNTO DE VISTA NARRATIVO. Punto de vista desde el que se cuenta una historia (por ejemplo, punto de vista subjetivo de un personaje: «yo», relato impersonal, etc.)

Bibliografía

ADLAM, Diana, «The case against capitalist patriarchy», *m/f*, núm. 3, páginas 83-102, 1979.

ASSOCIATION OF CINEMATOGRAPH, TELEVISION AND ALLIED TECHNICIANS, Patterns of Discrimination Against Women in the Film and Television Industries, Londres, ACTT, 1975.

AUGST, Bertrand, «The lure of psychoanalysis in film theory», *University Publishing*, núm. 6, págs. 18-20, 1979.

BARRETT, Michèlle, *et al.*, «Representation and cultural production», en *Ideology and Cultural Production*, Londres, Croom Helm, 1979.

BARTHES, Roland, «The structuralist activity», en R. y F. DeGeorge, *The Structuralists: from Marx to Lévi-Strauss*, Nueva York, Anchor Books, 1972.

—, *Mythologies*, Londres, Paladin, 1973 .

—, *S/Z*, Nueva York, Hill & Wang, 1974.

—, *The Pleasure of the Text*, Nueva York, Hill & Wang, 1975 .

—, «Introduction to the structural analysis of narratives», en *Image-Music-Text*, Londres, Fontana, 1977.

—, «Upon leaving the movie theater», *University Publishing*, núm. 6, página 3, 1979.

BAUDRY, Jean-Louis, «Ideological effects of the basic cinematographic apparatus», *Film Quarterly*, vol. 28, núm, 2, págs. 39-47, 1974-5.

BAUDRY, Jean-Louis, «The apparatus», *Camera Obscura*, núm. 1, págs. 104-26, 1976.

BEECHEY, Veronica, «On patriarchy», *Feminist Review*, núm.3, págs. 66-82, 1979.

BELLOUR, Raymond, «*The Birds:* analysis of a sequence», unpublished seminar paper, British Film Institute, 1972.

—, «Psychosis, neurosis, perversion», *Camera Obscura*, núms. 3 y 4, páginas 105-32, 1979.

BENJAMIN, Walther , *Understanding Brecht*, Londres, New Left Books, 1973.

BENVENISTE, Emile, *Problems in General Linguistics*, Coral Gables, University of Miami Press, 1971.

BERGER, John , *Ways of seeing*, Harmondsworth, Penguin, 1972.

BERGSTROM, Janet, «*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxel-*

les by Chantal Akerman», *Camera Obscura,* núm. 2, págs. 115-21, 1977.
—, «Enunciation and sexual difference (part I)», *Camera Obscura,* núms. 3 y 4, págs. 33-65, 1979a.
—, «Rereading the work of Claire Johnston», *Camera Obscura,* núms. 3 y 4, págs. 21-31, 1979b.
BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *Film Art: An Introduction,* Reading, Mass., Addison-Wesley, 1979.
BORZELLO, Frances, *et al.*, «Living dolls and "real women"», *Camerawork,* número 12, págs. 10-11, 1979.
BOS, Mary y PACK, Jill, «Porn, law, politics», *Camerawork,* núm. 18, páginas, 4-5, 1980.
BOVENSCHEN, Silvia, «Is there a feminine aesthetic?», *New German Critique,* núm. 10, págs. 111-37, 1977.
BRANIGAN, Edward, «Formal permutations of the point-of-view shot», *Screen,* vol. 16, núm. 3, págs. 54-64, 1975.
BROWN, Beverley, «A feminist interest in pornography: some modest proposals», *m/f,* núms. 5 y 6, págs. 5-18, 1981.
Cahiers du Cinéma, «John Ford's Young Mr. Lincoln», *Screen,* vol. 13, núm. 3, págs. 5-44, 1972.
Camera Obscura, «Feminism and film: critical approaches», *Camera Obscura,* núm. 1, págs. 3-10, 1976a.
—, «Yvonne Rainer: an introduction», *Camera Obscura,* núm. 1, págs. 53-96, 1976b.
CIXOUS, HéLène, «The laugh of the medusa», *Signs,* vol. 1, núm. 4, págs. 875-93, 1976.
CIXOUS, HéLène, «Poetry is/and (the) political», *Bread and Roses,* vol. 2, número 1, págs. 16-18, 1980.
COMOLLI, Jean-Luc y NARBONI, Paul, «Cinema/ideology/criticism», *Screen,* vol. 12, núm. 1, págs. 27-35, 1971.
COOK, Pam, (1975), «Approaching the work of Dorothy Arzner», en C. Johnston (ed.) págs. 9-18, 1975.
—, «"Exploitation" films and feminism», *Screen,* vol. 117, núm. 2, págs. 122-27, 1976.
—, «Duplicity in *Mildred Pierce*», (1978a), en E. Ann Kaplan (ed.) págs 68-82, 1978.
—, «The point of expression in *avant-garde* film», en *Catalogue of British Film Institute Productions* 1977-1978, Londres, British Film Institute, 1978b.
— y JOHNSTON, Claire, «The place of women in the cinema of Raoul Walsh», en P. Hardy (ed.), *Raoul Walsh,* Edimburgo, Edinburgh Film Festival, 1974.
CORNILLON, Susan Kippelman (ed.), *Images of women in Fiction: Feminist Perspectives,* Ohio, Bowling Green University Press, 1974.
COWARD, Rosalind, «Lacan and signification», *Edinburgh Magazine,* núm. 1, págs. 6-20, 1976.
—, «Underneath we're angry: an open letter to the Advertising Standards Authority», *Time Out,* núm. 567, págs. 5-6, 1981.
—, y ELLIS, John, *Language and Materialism,* Londres, Routledge & Kegan Paul, 1977.
—, *et al,* «Psychoanalysis and patriarchal structures», en *Papers on Patriarchy,* Lewes, Women's Publishing Collective,. 1976.
CURLING, Jonathan y MCLEAN, Fran, «The Independent Filmmakers Association

- Annual General Meeting and Conference», *Screen*, vol. 18, núm. 1, páginas 107-17, 1977.

DALTON, Elizabeth, «Women at work: Warners in the Thirties», *Velvet Light Trap,* núm. 6, págs. 15-20, 1972.

DYER, Richard, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979.

ELLIS, John, «On pornography», *Screen*, vol. 21, núm. 1, págs. 81-108, 1980.

EMMENS, Carol, «New Day Filrns: an alternative in distribution», Women and Film, núm. 7, págs. 72-5, 1975.

FEUER, Jane, «*Daughter Rite:* living with our pain and love», *Jump Cut,* núm. 23, págs. 12-13, 1980.

FRENCH, Philip, *The Movie Moguls,* Harmondsworth, Penguin, 1971.

FREUD, Sigmund, (1900), *The Interpretation of Dreams,* en S. Freud, vols. 4 y 5, 1953 -74.

—, (1915), *Instincts and Their Vicissitudes,* en S. Freud, vol. 14, págs. 117-40, 1953-74.

—, (1927), *Fetishism,* en S. Freud, vol. 21, págs. 152-7, 1953-74.

—, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* Londres, Hogarth Press, 1953-74.

GLEDHILL, Christine, «Recent developments in feminist criticism», *Quarterly Review of Film Studies,* vol. 3, núm. 4, págs. 457-93, 1978.

GORKY, Maxim. *et al.*, *Soviet Writers' Congress 1934: the Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union,* Londres, Lawrence & Wishart, 1977.

HALBERSTADT, Ira, «Independent distribution: New Day Films», *Filmmakers Newsletter,* vol. 10, núm. 10, págs. 18-22, 1976.

HANET, Kari, «Bellour on *North by Northwest», Edinburgh Magazine,* núm 1, págs. 43-9, 1976.

HARALOVICH, Mary Beth, «Woman's proper place: defining gender roles in film and history», unpublished paper for an independent study with Professor Jeanne Allen, University of Wisconsin-Madison, 1979.

HASKELL, Molly, *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies,* Londres, New English Library, 1975.

HEATH, Stephen, «The work of Christian Metz», *Screen*, vol. 14, núm. 3, páginas 5-29, 1973.

—, «Film and system: terms of analysis, part I», *Screen*, vol. 16, núm. 1, páginas 7-77, 1975a.

—, «Film and system: terms of analysis, part II», *Screen*, vol. 16, núm. 2, páginas 91-113, 1975b.

—, «On screen, in frame: film and ideology», *Quarterly Review Of Film Studies,* vol. 1, núm. 3, págs. 251-65, 1976.

—, «Difference», *Screen*, vol. 19, núm. 3, págs. 51-112, 1978.

HENSHAW, Richard, «A festival of one's own: review of women directors», *Velvet Light Trap,* núm. 6, págs. 39-42 y 44, 1972.

HICKS, Cherrill, «COW flicks», *The Leveller,* núm. 34, págs. 22-3, 1980.

HOME OFFICE, *Report of the Committee on Obscenity and Film Censorship,* Cmnd 7772, Londres, HMSO, 1979.

IRIGARAY, Luce, «Women's exile», *Ideology and Consciousness,* núm. 1, páginas 62-76, 1977.

JOHNSTON, Claire, (1973)a, «Introduction», en C. Johnston (ed.), págs. 2-4, 1973b.

— (ed.), *Notes on Women's Cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television, 1973b.
— (1975a), «Dorothy Arzner: critical strategies», en C. Johnston (ed.), págs. 1-8, 1975b.
— (ed.), *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema*, Londres, BFI, 1975 b.
—, «Feminist politics and film history», *Screen*, vol. 16, núm. 3, págs. 115-24, 1975c.
—, «Independent film making on 16 mm.: some problems», unpublished discussion paper, Society for Education in Film and Television, 1975d.
—, «Towards a feminist film practice: some theses», *Edinburgh Magazine*, núm. 1, págs. 50-9, 1976.
—, «The subject of feminist film theory/practice», *Screen*, vol. 21, núm. 2, págs. 27-34, 1980.
KAPLAN, Dora, «First International Festival of Women's Films, part 3: selected short subjects», *Women and Film*, núm. 2, págs. 37-45, 1972.
KAPLAN, E. Ann, «Aspects of British feminist film theory», *Jump Cut*, núms. 12 y 13, págs. 52-5, 1976.
— (1977), «Interview with British cine-feminists», en K. Kay y D. Peary (eds), 1977.
— (ed.), *Women in Film Noir*, Londres, BFI, 1978.
KAY, Karyn y PEARY, Gerald (eds), *Women and the Cinema: a Criticat Anthotogy*, Nueva York, Dutton, 1977.
KINDER, Marsha, «Reflections on Jeanne Dietman», *Film Quarterty*, vol. 30, núm. 4, págs. 2-8, 1977.
KRISTEVA, Julia, «The subject in signifying practice», *Semiotext(e)*, vol. 1, númerp 3, págs. 19-34, 1975.
—, «Signifying practice and mode of production», *Edinburgh Magazine*, número 1, PAGS. 64-76, 1976.
KUHN, Annette, «Women's cinema and feminist film criticism», *Screen*, vol. 16, núm. 3, págs. 107-12, 1975.
—, «The camera I: observations on documentary», *Screen*, vol. 19, núm. 2, págs. 71-84, 1978a.
— (1978b), «Structures of patriarchy and capital in the family», en A. Kuhn y A. Wolpe (eds), 1978.
—, «Feminine writing», paper presented to the Psychoanalysis and Cinema Seminar, University of Wisconsin-Madison, 1979.
—, «*The Big Sleep*: a disturbance in the sphere of sexuality», *Wide Angle*, volumen 4, núm. 3, págs. 4-11, 1981.
— y WOLPE, Annmarie, (1978a), «Feminism and materialism», en A. Kuhn y A. Wolpe (eds), 1978b.
— y WOLPE, Annmarie (eds), *Feminism and Materialism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978b.
LACAN, Jacques, «The insistence of the letter in the Unconscious», en J. Ehrmann (ed.), *Structuralism*, Nueva York, Anchor Books, 1970.
LESAGE, Julia, «Feminist film criticism: theory and practice», *Women and Film*, núms. 5 y 6, págs. 12-14, 1974.
—, «The political aesthetics of the feminist documentary film», *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 3, núm. 4, págs. 507-23, 1978.

—, «*One Way Or Another*: dialectical, revolutionary, feminist», *Jump Cut,* núm. 20, págs. 20-3, 1979.
—, *et al.*, «New Day's way», *Jump Cut,* núm. 9, págs. 21-2, 1975.
LIPPARD, Lucy, «Yvonne Rainer on feminism and her film», en *From the Center: Feminist Essays on Women's Art,* Nueva York, Dutton, 1976.
LOADER, Jane, «*Jeanne Dielman:* death in instalments», *Jump Cut,* núm. 16, págs. 10-12, 1977.
LONDON WOMEN'S FILM GROUP, «Feminist and left independent film-making in England», *Jump Cut,* núms. 10 y 11, págs. 59-60, 1976.
MACCABE, Colin, «Realism and the cinema: notes on some Brechtian theses», *Screen,* vol. 15, núm. 2, págs. 7-27, 1974.
MCGARRY, Eileen, «Documentary, realism and women's cinema», *Women and Film,* núm. 7, págs. 50-9, 1975.
MAMBER, Stephen, *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary,* Cambridge, Mass., MIT Press, 1974.
MARCUS, Stephen, *The Other Victorians: a Study of Sexuality and Pornography in Nineteenth Century England,* Londres, Corgi, 1969.
MARTIN, Angela, «Notes on feminism and film», unpublished discussion paper, British Film Institute, 1976.
MELLEN, Joan, *Women and Their Sexuality in the New Film,* Nueva York, Dell, 1974.
METZ, Christian, *Language and Cinema,* La Haya, Mouton, 1974.
—, «The imaginary signifier», *Screen,* vol. 16, núm. 2, pág. 14-76, 1975.
—, «History/discourse: note on two voyeurisms», *Edinburgh Magazine,* número 1, págs. 21-5, 1976.
MULVEY, Laura, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen,* vol. 16, número 3, págs. 6-18, 1975.
—, «Feminism, film and the avant-garde», *Framework,* núm. 10, págs. 3-10, 1979.
NEALE, Steve, «"New Hollywood Cinema"», *Screen,* vol. 17, núm. 2, págs. 117-22, 1976.
—, «Oppositional exhibition: notes and problems», *Screen,* vol. 21, núm. 3, págs. 45-56, 1980.
NELSON, Joyce, «*Mildred Pierce* reconsidered», *Film Reader,* núm. 2, págs. 65-70, 1977.
New German Critique, «Women and film: a discussion of feminist aesthetics», *New German Critique,* núm. 13, págs. 83-107, 1978.
NOWELL-SMITH, Geoffrey, «Introduction to "signifying practice and mode of production"», *Edinburgh Magazine,* núm. 1, págs. 60-3, 1976.
OUDART, Jean-Pierre, «Cinema and suture», *Screen,* vol. 18, núm. 4, págs. 35-47, 1977-8.
PARRY, Gareth y JORDAN, Philip, «Booming porn trade has the law taped», *Guardian,* 24 de febrero, pág. 3, 1981a.
—, «Crime and the middle-class voyeur», *Guardian,* 23 de febrero, página 11, 1981b.
PERLMUTTER, Ruth, «Feminine absence: a political aesthetic in Chantal Akerman's *Jeanne Dielman...*», *Quarterly Review of Film Studies,* vol. 4, núm. 2, págs. 125-33, 1979.
PLACE, Janey y BURTON, Julianne, «Feminist film criticism», *Movie,* núm. 22, págs. 53-62, 1976.

PROPP, Vladimir, *Morphology of the Folktale,* Austin, University of Texas Press, 1968.

REISZ, Karel y MILLAR, Gavin, *The Technique of Film Editing,* Nueva York, Hastings House, 1973.

RICH, B. Ruby, «The films of Yvonne Rainer», *Chrysalis,* núm. 2, págs. 115-27, 1977.

—, «The crisis of naming in feminist film criticism», *Jump Cut,* núm. 19, páginas 9-12, 1978.

ROSEN, Marjorie, *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream,* Nueva York, Coward McCann & Geoghegan, 1973.

ROSENFELT, Debbie, «Ideology and structure in *Salt of the Earth*», *Jump Cut,* núms. 12 y 13, págs. 19-22, 1976.

RUBIN, Gayle, «The traffic in women: notes on the "political economy" of sex», en Rayna R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women,* Nueva York, Monthly Review Press, 1975.

RUSSELL, Lee, «John Ford», *New Left Review,* núm. 29, págs. 69-73, 1965.

SARRIS, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions 1928-1968,* Nueva York, Dutton, 1963.

SMITH, Sharon, *Women Who Make Movies,* Nueva York, Hopkinson & Blake, 1975.

SPENDER, Dale, *Man Made Language,* Londres, Routledge & Kegan Paul, 1980.

STERN, Lesley, «Independent feminist film-making in Australia», *Australian Journal of Screen Theory,* núms. 5 y 6, págs. 105-21, 1978.

—, «Feminism and cinema: exchanges», *Screen,* vol. 20, núms 3 y 4, págs. 89-105, 1979-80.

SUTER, Jacquelyn, «Feminine discourse in *Christopher Strong*», *Camera Obscura,* núms. 3 y 4, págs. 135-50, 1979.

TODOROV, Tzvetan, «Categories of the literary narrative», *Film Reader,* núm. 2, págs. 19-37, 1977a.

—, *The Poetics of Prose,* Ithaca, Cornell University Press, 1977b.

TURIM, Maureen, «Gentlemen consume blondes», *Wide Angle,* vol. 1, núm. 1 (reimpresión), págs. 52-9, 1979.

VAUGHAN-JAMES, C., *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory,* Londres, Macmillan, 1973.

WILLEMEN, Paul, «Letter to John», *Screen,* vol. 21, núm. 2, págs. 53-65, 1980.

WILSON, Michael y ROSENFELT, Deborah, Salt of the Earth, Nueva York, Feminist Press, 1978.

Índice

PREFACIO 9
RECONOCIMIENTOS 13

Primera parte
INTRODUCCIÓN

Capítulo I: OBJETIVIDAD APASIONADA 17

Segunda parte
EL CINE CLÁSICO

Capítulo II: LA MÁQUINA DE PLACER 35

Instituciones 37
Textos 42

Capítulo III: GRATIFICACIÓN TEXTUAL 57

El sujeto 59
Formas de interpelación cinematográfica 63
Sutura 67
El aparato cinematográfico 70
La mirada 71

Tercera parte
HACIA UNA NUEVA INTERPRETACIÓN DEL CINE CLÁSICO: FEMINISMO Y TEORÍA DEL CINE

Capítulo IV: Hacer visible lo invisible 83
Capítulo V: Complicación textual 99
Capítulo VI: El cuerpo en la máquina 123

Condiciones económicas 130
Condiciones legales 132
Relaciones patriarcales 133
Cine y pornografía 136

Cuarta parte
ALTERNATIVAS AL CINE CLÁSICO: FEMINISMO Y CINEMATOGRAFÍA

Capítulo VII: Mujeres reales 145

Hollywood y el nuevo cine de mujeres 148
El realismo socialista 154
Más allá del cine directo 160

Capítulo VIII: Política textual 169

Deconstrucción 173
Voces femeninas 179

Capítulo IX: La producción de significado y el significado de la producción 191

Producción 194
Distribución 199
Exhibición 203

Apéndice: Glosario 211

Bibliografía 215

LÚCIDA exploración sobre las relaciones entre cine y feminismo, cuya autora investiga los temas, explica los términos analíticos y pasa revista a las alternativas existentes tanto en el campo del análisis cinematográfico feminista como en el de la realización. Las películas que se toman como materia de discusión proceden tanto de la producción cinematográfica como del cine independiente: a partir de ellas Annette Kuhn propugna la tesis de que la suma de cine y feminismo ofrece la posibilidad de nuevas formas de expresión, de que es verdaderamente factible un cine feminista alternativo con un lenguaje y una representación del mundo propios.



CATEDRA


ISBN 84-376-1006-0
00025
9 788437 610061